زخارف الحروف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة

د. سامى بخيت



إن الاهتمام بزخارف الحرف اليدوية الشعبية ذات القيمة الفنية، يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية، ويثير حوافز العمل الإيجابى، من أجل تحقيق وجود متواصل لهذه الحِرف، التى تكشف بجمالية زخارفها، ودقة صناعتها، عن خبرة الإنسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه، بإرادة حرة ورؤية مستقبلية لما هو أفضل. فالحِرف الشعبية بطبيعتها، تجمع بين المخيلة الإبداعية، ومهارة تحقيق الإبداع بواسطة خامات متعددة ومتنوعة، وصياغة ذلك كله فى إطار من العمل التكاملى، والانتماء الوطنى، وتضافر الوعى بالتراث القومى مع المأثور المعاش بالتراث القومى مع المأثور المعاش فى الحياة اليومية الجارية.

كما أن هذه الحِرف، تعد تعبيرًا مباشرًا عن التواصل الثقافى بين الأجيال، ومدخلًا من مداخل الخبرة التطبيقية للمعرفة الإنسانية التى تميزت بها الثقافة المصرية، من حيث إضفاء الجمال الفنى على المواد الخام، من خلال الرؤية الإنسانية للجماليات الكامنة فى الحياة، فيتحول ما هو فنى إلى ماهو نفعى. ولذا كان هذا الكتاب.

التصميم ولوحة الغلاف للفنان : سامى بخيت

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤٥ جنيهًا

ISBN# 9789774485077

6 221149 029699

زخارف الحرف الشعبية المصرية
بين التراث والمعاصرة

عبد الصالحين، سامى بخيت.
زخارف الحرف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة/سامى بخيت عبد الصالحين. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.
٢٨٤ ص؛ ٢٠ سم.
تدمك ٧ ٥٠٧ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الحرف اليدوية.
٢ ـ الزخرفة.
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٧٠٢/ ٢٠١٣

I. S. B. N 978 - 977 - 448 - 507 - 7

ديوى ٧٤٥,٥

زخارف الحرف الشعبية المصرية
بين التراث والمعاصرة

The Ornments Of The Egyptian Folk Crafts
Batween Heritage and Renewal

دكتور مصمم / سامى بخيت عبدالصالحين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

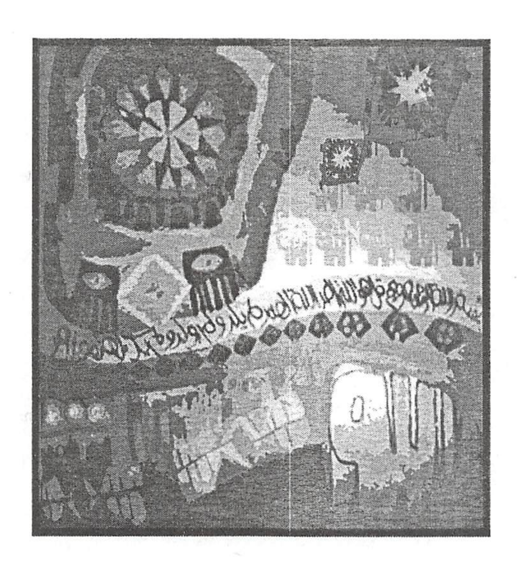
٢٠١٣

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : زخارف الحرف الشعبية المصرية
بين التراث والمعاصرة
دكتور مصمم : سامى بخيت عبدالصالحين

الإشراف الفنى : مادلين أيوب فرج
تصميم الغلاف : سامى بخيت عبدالصالحين

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg



إهداء

إلى أغلى الحبايب .. أمي وأبي ..

رحمهما الله وأدخلهما فسيح جناته

إلى أستاذي ومثلي الأعلى ..

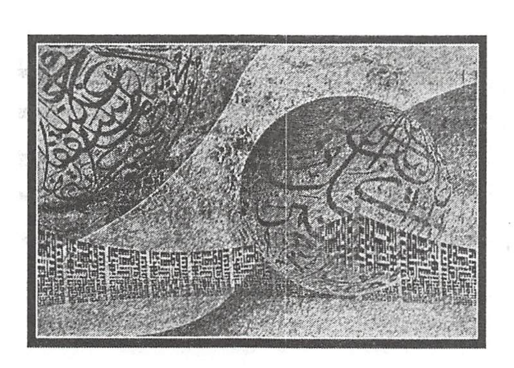
المهندس حسن رمضان .. رحمه الله

إلى رمز الوفاء والإخلاص .. زوجتي

إلى قرة عيني .. خلود ومحمود

إلى أخوتي

إلى كل من علمني حرفًا



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله قد أحاط بكل شىء علمًا وعلم الإنسان مالم يعلم، لمن تجلى نوره الوهاج يضىء للعالمين طريق الهدى والمعرفة ـ لمن شملنا بجليل نعمه وعظيم أفضاله، لله العلى القدير أسجد شاكرًا على أن وفقنى وأعاننى على إتمام هذا البحث، وهو جل شأنه ـ علام الغيوب مطلع على أمور الكون ماظهر منها وما بطن ـ يعلم أنى ما بذلت من جهد بفضله ابتغاء وجهه تعالى وطلبًا للخير والنفع للناس والوطن مصرنا الغالية، ورجاء المزيد من فضله، وهو القائل فى كتابه العزيز: ولئن شكرتم لأزيدنكم.

كما أحمده تعالى على أن قيض لى من عباده عددًا كبيرًا لولا عونهم ومساعداتهم ما تمكنت من إنجاز هذا العمل وإخراجه على هذا النحو. من حق هؤلاء علىّ أن أذكرهم بالخير وأقدم لهم الشكر والثناء، وأدعو الله تعالى أن يجزيهم عنى خير الجزاء.

أسجل جزيل شكرى وتقديرى وثنائى بكل صدق وأمانة واعترافًا بجميل أستاذتى الجليلة الفاضلة .. رمز العطاء .. **الأستاذة الدكتورة/ فريال عبدالمنعم** ... أستاذ أسس التصميم ورئيس قسم الزخرفة سابقاً، والمشرفة على البحث، فقد كان من العسير إلى أبعد الحدود المضى فى هذا البحث، لولا أن مهدت لى الطريق بتوجيهاتها البناءة وجهدها الصادق ونصائحها القيمة. فقد كانت خير هدى لى فى عملى لما زودتنى به من كتب ومصادر من مكتبتها الخاصة .. وفوق كل ذلك ما حبتنى به من اهتمام وود كان له الأثر الأكبر فى إقبالى على البحث رغم مشاقه.

كما أقدم خالص الشكر والتقدير والعرفان بالجميل **للأستاذ الدكتور/ محمود همام** .. أستاذ الديكور والفنون التعبيرية بكلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان، والرئيس الأسبق لقسم علوم المسرح بكلية الآداب ـ جامعة حلوان، لتفضله بالإشراف على بحثى هذا، والذى كان لتوجيهاته ومعاونته الصادقة ونصائحه البناءة، وأرائه السديدة، الأثر الكبير فى إتمام هذا البحث على هذا الوجه. جزاه الله خير الجزاء.

كما لا يفوتنى ونحن بصدد مناقشة هذا البحث أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذى الجليل **الدكتور/ عبد المنعم معوض** .. أستاذ التصميم بقسم الزخرفة ـ كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان، على تشريف سيادته لى بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة.

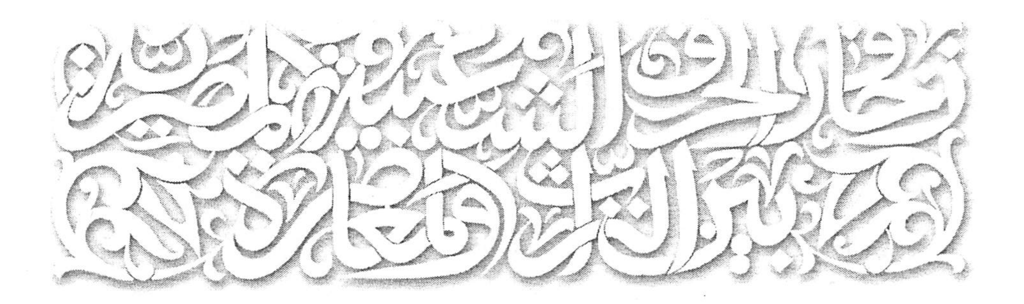
وكل الشكر والتقدير والعرفان بالجميل **للأستاذ الدكتور/ أحمد على مرسى** .. أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة، على تشريف سيادته لى بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة. ولما تفضل به بقبول فحص هذه الرسالة ومناقشتها مناقشة علنية.

ولا يفوتنى أن أقدم عظيم شكرى وتقديرى للسادة الأساتذة والأساتذة المساعدين والمدرسين، وزملائى فى الدراسة بقسم الزخرفة لمعاونتهم الصادقة بالنصيحة والمعلومات التى أفادتنى بالكثير فى إنجاز هذا البحث.

وأدعو الله عز وجل أن أكون بعملى هذا قد وضعت لبنة فى هذا الصرح الشامخ ـ صرح الفنون ـ على طريق مسيرتها الصاعدة الخالدة عبر الأزمان والقرون.

فإن أك قد قاربت السداد فبتوفيق من الله وعونه وإن تكن الأخرى فالخير أردت وماتوفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

الباحث



الفهرس

الفهـــرس

البـاب الأول : (العلاقة بين الفن والحِرف الشعبية على مر العصور)

البـاب الثانى : (القيم الجمالية فى الحرف الشعبية المصرية)

الباب الثالث (مدى تأثير التكنولوچيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية)

الباب الـرابع (الجانب التطبيقى للبحث)

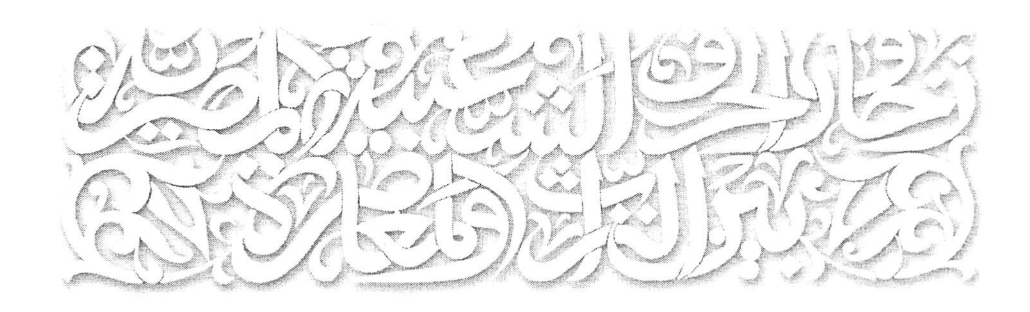
فهـرس الأشكـال واللـوحات التـوضيحية

لوحات البـاب الأول : (العلاقة بين الفن والحِرف الشعبية على مر العصور)

لوحات الباب الثانى (القيم الجمالية فى الحرف الشعبية المصرية)

لوحات الباب الثالث (مدى تأثير التكنولوچيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية)

لوحات الباب الرابع: (الجانب التطبيقى للبحث)



• مقدمة البحث

زخارف الحرف الشعبية بين التراث والمعاصرة

إن الإهتمام بزخارف الحرف اليدوية الشعبية ذات القيمة الفنية، يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية، ويثير حوافز العمل الإيجابى، من أجل تحقيق وجود متواصل لهذه الحرف، التى تكشف بجمالية زخارفها، ودقة صناعتها، عن خبرة الإنسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه، بإرادة حرة ورؤية مستقبلية لما هو أفضل. فالحرف الشعبية بطبيعتها، تجمع بين المخيلة الإبداعية، ومهارة تحقيق الإبداع بواسطة خامات متعددة ومتنوعة، وصياغة ذلك كله فى إطار من العمل التكاملى، والانتماء الوطنى، وتضافر الوعى بالتراث القومى مع المأثور المعاش فى الحياة اليومية الجارية.

ومما لاشك فيه أن هذه الحِرف، تعد تعبيراً مباشراً عن التواصل الثقافى بين الأجيال، ومدخلاً من مداخل الخبرة التطبيقية للمعرفة الإنسانية التى تميزت بها الثقافة المصرية، من حيث إضفاء الجمال الفنى على المواد الخام، من خلال الرؤية الإنسانية للجماليات الكامنة فى الحياة، فيتحول ما هو فنى إلى ما هو نفعى، بل أن هذا النتاج قد يعلو ليصبح ذات قيمة متحفية أو تاريخية تؤكد الاعتزاز بنتاج أبناء هذا الوطن، الذين تخصصوا فى هذا المجال الحيوى، من المهارة الفنية والتقنية الإنتاجية بفطرة سوية وخبرة يدوية فى استخدام المواد الخام، بمفرداتها المتفرقة أو المجتمعة فى نسق متميز من أنساق المهارة الفنية.

فالحِرف الشعبية الفنية بتوراث مكوناتها، وعناصر بنيتها الفنية، وتتابع مأثوراتها، بين ما كان وماهو كائن تفوق الحصر، لأنها تمثل معيناً لا ينضب لنتاج متدفق وإبداع مستمر وفى حيوية دائمة، وترتبط أرتباطاً وثيقاً بمعطيات الحياة نفسها، واستخدامات الإنسان المصرى لمعطيات الطبيعة على مر العصور فى حياته اليومية، فنجد أن كل جيل يضيف أشياء أو يغير ويعدل بعض الأشياء، ليستوى فى النهاية العمل اليدوى من خلال الحياة اليومية ليكون إبداعاً مستمراً له قيمته الإنسانية كإبداع حضارى يعبر عن موقف الإنسان من تجربة الوجود، ونظرته للحياة.

لقد شكلت الحِرف اليدوية الشعبية، ذات القيمة الجمالية والفنية، جانباً مهماً فى الحضارة المصرية، كما أن الإبداع الشعبى منذ أقدم العصور وحتى الآن هو فى تواصل ثقافى حى. ولقد تميزت الثقافة المصرية بخصوصية إبداعية فى الربط بين ما هو نتاج شعبى وحرف يدوية، وبين ماهو نتاج فردى له خصوصيته الذاتية وبين ماهو نتاج له سماته العامة، فى وحدة قوية الترابط، لأنها فى كل الحالات تعد تعبيراً عن فكر ووجدان جمعى.

فالحِرف الشعبية الفنية عبرت عن إلتكامل الفنى فى الإبداع الشعبى المصرى، وأخذت طابعها الفنى المتميز فى التعبير عن ثقافة المجتمع وعن فطرته السوية فى إدراك الجمال والتعبير عنه. ولذا فإن هذه الحِرف تعد من أقدم أشكال التعبير الفنى التى حملت لنا قصة الحياة الإنسانية المصرية، والتى هى أصل راسخ من أصوال الحضارة المصرية.

«ومما لاشك فيه أن استلهام أو توظيف مواد الإبداع التقليدى أو الشعبى فى أعمال ومنتجات فنية حديثة .. مع استخدام مقومات آخر ما توصلت إليه التكنولوچيا الحديثة وإمكانات التطور الصناعى فى النتاج الكيفى والكمى، سوف يساعد على نشر الوعى بثقافة الأمة وتاريخها. ولذا فإن معرفة دلالات الإبداع الفنى فى الحرف اليدوية، تعد معرفة بالقيم الجمالية العليا، التى تحدد شخصية المجتمع».

لقد أنقضى الزمن الذى كان يتسم بالتأكيد على أن الإبداع فى الفن الشعبى حالة من حالات السكون الشكلى والموضوعى الأبدى، وعلى أن هذا النتاج يتطلب فى تشكيله بعداً ثقافياً بيئياً وتقليداً حرفياً، بإعتبار أن هناك دوماً دوراً للإبداع الجمالى والنفعى والمتوارث عن آجيال متعاقبة. وقد شكل هذا الإبداع على مدار تاريخه المتواصل فى المكان أنماطاً فنية وتقاليد عملية ووحدات جمالية، حددتها وتبنتها الجماعة، من خلال الإحساس به ومعايشتها وممارستها بصفة دائمة، وانقضت مع هذا أيضاً تلك الحقيقة التى كانت تربط بين موضوع المادة الإنتاجية وخواص الثقافة المادية بأشكالها الاجتماعية والفولكلورية فى كل بيئة، وباعتبار أن ما كان فى الماضى من دور للبيئة وخواصها الطبيعية قد أثر فى تحديد نوعية المنتج ووظيفته الجمالية. وبهذا كانت الوحدة الإنتاجية فى الماضى دليلاً للإشارة على خصوصيته الثقافية المادية وتميزها من مكان لآخر.

«وهناك حقيقة مهمة تؤكد على أن الإبداع فى الحرف الشعبية، حالياً فى ظل الحداثة والمعاصرة، من أهم أبعادها معايشة تحولات السوق الإنتاجية الأقتصادية والإندماج مع آليات الإنتاج الميكانيكى وأجهزة الحاسب الآلى، وغيرها عند تصور الشكل الفنى النهائى للمنتج الصناعى، وأن المبدع حالياً قد تأثر إلى حد كبير بالتغير الحتمى فى أنماط الإنتاج وفى البناء الحرفى والصناعى». وبناء على ماسبق فإن هذه التحولات قد أخذت معها الفن الحرفى والصناعى الشعبى إلى طريق مغاير تماماً لطبيعتها الأصلية تجاه مستقبل متغير دائم الحركة. وهذا المستقبل أصبحت فيه حتمية التآصيل والتحديث ضرورة، وأصبح المعيار الذى يحكم الحرف برمتها ومبدعيها من الفنانين الأصلاء، مرتبط بالحفاظ على التقاليد الموروثة، مع التمسك بالقيم الموضوعية للشكل والمضمون فى الفن الشعبى.

لقد قيل الكثير حول الحرف الشعبية وأهميتها فى الثقافة الشعبية، وقد تردد دوماً أن هذه الحرف ونوعيتها ستختفى إذا لم ينجح الفنان المصرى المعاصر فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوچيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفى، وإخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض، ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتاجاتها أستغلالاً مفيداً يضمن لهذه الحرف إمكانية الإستمرار والتطور فى المستقبل عملياً وجمالياً. وأبسط مثال على ذلك ما وصل إليه الحال فى بعض صناعاتنا وحرفنا الشعبية على يد مقلدين أجانب.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى ما يتضمنه من عناصر إيجابية تتصل بعدة مجالات إلى جانب ارتباطه بعادات وتقاليد شعبية متأصلة ذات أبعاد كثيرة، منها:

١ ـ العمل على تطوير اساليب التقنية، وإيجاد الكثير من الحلول التى ترتبط بالموضوعات الزخرفية، مع تأكيد العمق الثقافى وتأصيل الوحدات الزخرفية التى يتم توظيفها فى أى تصميم.

٢ ـ المحافظة على الأصالة الفنية ومقومات الإنتاج الشعبى اليدوى فى مواجهة التغيرات السريعة فى الثقافة المعاصر، وتحويل بعض الأنماط القديمة التى فقدت وظائفها إلى أنماط حديثة تناسب حياة الإنسان المعاصر، وبصفة خاصة ما يمكن عمله فى مجالات الفخار والسعفيات والجريد والحصير والسجاد ..إلخ.

٣ ـ تأثير الحداثة والمعاصرة على الحرِف الشعبية فى كافة النواحى الفنية والإنتاجية.

٤ ـ التأكيد على العلاقة التبادلية الوثيقة بين الفن الزخرفى والمشغولات اليدوية.

٥ ـ الكشف عن زخارف الحرِف الشعبية فى العمائر الدينية والمدنية على مر العصور.

مشكلة البحث:

١ ـ خلو العديد من الدراسات والمعاجم من التعريف بأهمية زخارف المشغولات اليدوية الشعبية.

٢ ـ تزايد الحرِف الشعبية الآخذة فى الإندثار تدريجياً يستوجب بحث سبل المحافظة عليها، وتطويرها بما يتلاءم مع التغيرات الحياتية السريعة السائدة الآن.

٣ ـ إنعكاس أصداء العلاقات المتشابكة إزاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية، يمثل جوهر المشاكل التى تواجه مستقبل الحرِف الشعبية.

هدف البحث:

١ ـ الإسهام فى كشف النقاب عن القيم النفعية والجمالية الفنية والتقنية للحرف اليدوية الشعبية وذلك من خلال الدراسة والتحليل، بالإضافة إلى القيم الاقتصادية بالاعتماد على الخامات الأولية للبيئة المحلية.

٢ ـ التعريف بالأبعاد التطبيقية الفريدة للحرف الشعبية، والتى من الممكن أن يكون لها أكثر من وظيفة فى العصر الحاضر.

٣ ـ الإسهام فى عملية التأصيل للفن الشعبى المصرى وحماية هذا الفن من الاندثار ـ بإعتبار أن الحرِف الشعبية تشكل جانباً مهماً من الثقافة الإنسانية، وعنصراً أساسياً فى البناء الثقافى.

٤ ـ التأكيد على دور الحرف الشعبية فى تحقيق التفاعل والتكامل بين الفنون الرفيعة والفنون الشعبية المصرية والمحافظة على الأصالة الفنية والتقنية لهذه الحرِف.

٥ ـ معرفة أثر فلسفة الإنتاج الحديث وتأثير المعاصرة والحداثة على الحرِف الشعبية وصولاً للحلول الأمثل فى اقتصاديات التصميم والتسوق.

٦ ـ تحقيق المحافظة على الاقتصاد المصرى وانتعاشه باستمرار توظيف الخامات المحلية كخامات أولية أساسية تقوم عليها المنتجات الحرفية الشعبية التقليدية، وتطوير أنماطها إلى أنماط حديثة تناسب حياة الإنسان المصرى المعاصر من جانب، وتصلح لتكون سلعاً سياحية تصديرية من جانب آخر.

حدود البحث:

١ ـ دراسة العناصر والوحدات الزخرفية والكتابات الخطية المرتبطة ببعض الحرف الشعبية من حيث تاريخها واستخدامها ومراحل تطورها وذلك من خلال التعرض للحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية.

٢ ـ دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية فى العمائر الدينية والمدنية تطبيقاً على قصر ومسجد (الأمير محمد على بالمنيل).

٣ ـ نماذج مختارة من الزخارف النباتية والهندسية والخطية المرتبطة بخامات وحرف شعبية فيها من القيم الجمالية والنفعية ما يستوجب العمل على تطويرها والخروج بأنماط حديثة تناسب الإنسان المصرى المعاصر.

٤ ـ تأثير الحداثة ومابعد الحداثة على الحِرف الشعبية فى مصر.

فروض البحث:

١ ـ إن الاعتزاز بجماليات الحِرف اليدوية الشعبية ذات القيمة الفنية العالية، يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية، ويثير حوافز العمل الإيجابى من أجل تحقيق وجود متواصل لهذه الحِرف التى تكشف، بجمالية أبداعها ودقة صناعتها، عن خبرة الفنان الشعبى المصرى الحضارية فى صنع الحياة على أرضه.

٢ ـ انطواء عناصر تشكيل الحِرف الشعبية على قيم جمالية غير ظاهرة للكثيرين.

٣ ـ إندثار الكثير من جماليات التراث الشعبى الأصيلة من الحِرف الشعبية.

٤ ـ للإنسان المصرى البسيط عطاءً فنيًا غاية فى الثراء فى جميع أنشطته المعنوية والمادية، ولا يقل فى قيمته الفنية عن الإبداع الفردى لدى الفنان الأكاديمى المعاصر.

٥ ـ تميز الثقافة المصرية بخصوصية إبداعية فى الربط بين ماهو نتاج شعبى وحرف يدوية، وبين ما هو نتاج فردى له خصوصيته الذاتية وبين ما هو نتاج جمعى له سماته العامة، فى وحدة وثيقة الصلة؛ لأنها فى كل الحالات تعبر عن فكر ووجدان جمعى.

٦ ـ تعبر الحرف الشعبية عن التكامل الوظيفى والجمالى فى الإبداع الفنى الشعبى المصرى، بل تأخذ طابعها المميز فى التعبير عن ثقافة المجتمع، وعن فطريته السوية، فى إدارك المنفعة والجمال والتعبير عنهما.

منهجية البحث:

يشتمل البحث فى مراحله على أكثر المناهج ملاءمة لموضوع البحث وهو المنهج الوصفى التحليلى حيث يمكن من خلاله تحقيق ما يلى:

أولاً - الوصف : وذلك باستخدام الجمع الميدانى وأدواته، المشاركة بالمعايشة والمقابلة المفتوحة والمغلقة والتصوير الفوتوغرافى (العلمى)، والرسم والدراسات والتسجيل.

ثانياً - تحليل المادة المجموعة فى الميدان وفقاً للمنهج المقترح.

ثالثاً - إستلهام وتوظيف العناصر الفنية والمقومات المكونة للحرف الشعبية فى أعمال فنية تطبيقية فى شتى مجالات التصميم الإبداعية.

تقسيم البحث:

يفترض أن يحتوى البحث على مقدمة وأربعة أبواب تنقسم إلى عدة فصول على النحو التالى:

الباب الأول : بعنوان (العلاقة بين الفن والصناعة والحِرف الشعبية على مر العصور). ويضم فصلين :

- التعريف بالحرف الشعبية كعنصر متميز من عناصر الفن التشكيلى الشعبى وآراء الفلاسفة فى الفن الشعبى. مع الدراسة التخليلية للمفاهيم والمصطلحات الواردة فى البحث.
- حدود ارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر.

الباب الثانى: بعنوان (القيم الجمالية فى الحِرف الشعبية المصرية). ويضم بدوره فصلين وهما:

- استعراض ودراسة القيم الجمالية التشكيلية والتقنية فى الحِرف الشعبية، وذلك من خلال التحليل الفنى لتلك العناصر .
- التركيز على العناصر الزخرفية والخطية التى يتميز بها الإنتاج الفنى للحرف الشعبية.

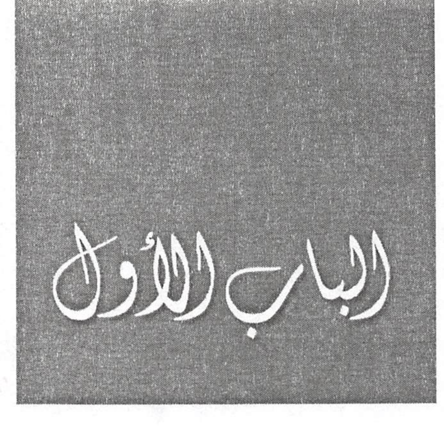
الباب الثالث: بعنوان (تأثير التكنولوجيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية والفنانين المصريين فى المجالات الإبداعية والتقنية الحياتية).. ويضم أيضاً فصلين وهما:

- فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات الشعبية.
- كيفية إستلهام وتوظيف كثير من الفنانين والمصممين لزخارف الحرف الشعبية فى الأعمال الإبداعية.

الباب الرابع: ويضم الجانب التطبيقى على أحد النماذج المختارة. (قصر ومسجد الأمير محمد على بالمنيل). وذلك من خلال فصلين وهما.

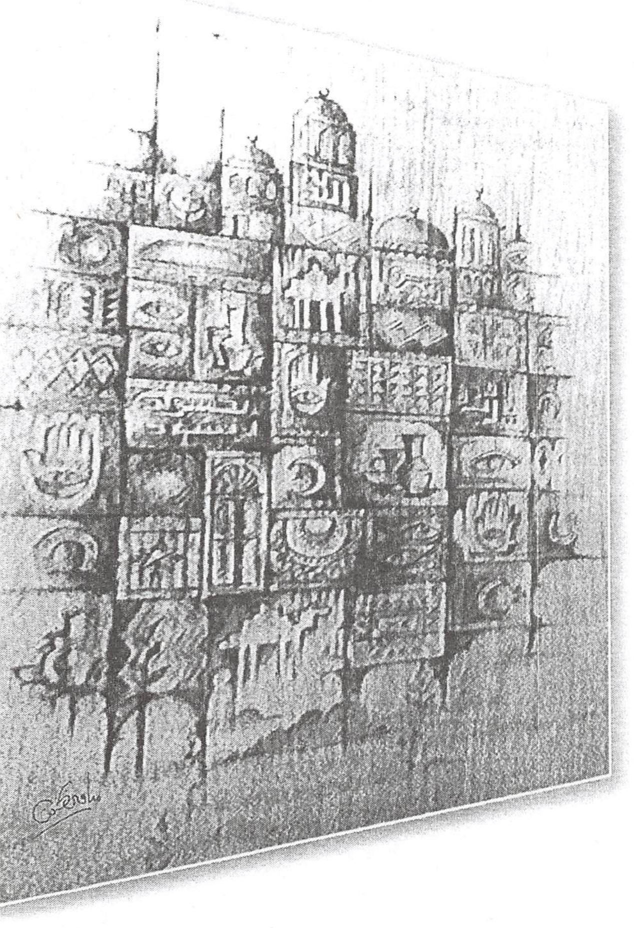
- توظيف مفهوم المعاصرة والحداثة عليه باعتباره شاملاً لمعظم عناصر العمارة الدينية والمدنية.
- استعراض الجانب التطبيقى للباحث.

- **النتائج والتوصيات.**
- **المصادر والمراجع العربية.**
- **المصادر والمراجع الأجنبية.**
- **الملخص باللغة العربية.**
- **الملخص باللغة الإنجليزية.**



الباب الأول

العلاقة بين الفن والصناعة والحرف الشعبية على مر العصور



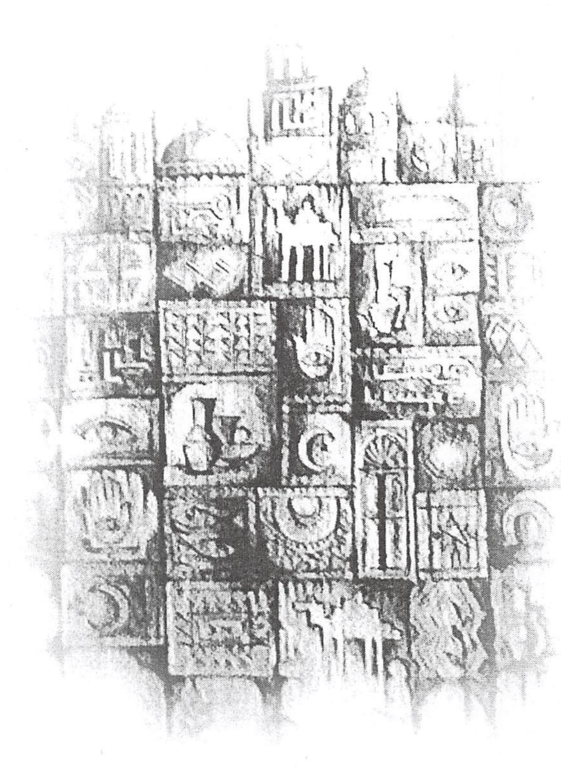
- **الفصل الأول:**

مفاهيم ومصطلحات البحث

آراء الفلاسفة فى الفن الشعبى

- **الفصل الثانى:**

حدود ارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر



• الفصل الأول

مفاهيم ومصطلحات البحث وأراء الفلاسفة فى الفن الشعبى

مقدمة:

يمثل الفن الشعبى المصرى محورًا مهمًا، وطريقة حياة ذات طقوس روحانية مميزة جذبت اهتمام شتى الفنانين على اختلاف جنسياتهم ، وبخاصة فنانى الغرب بعد عدائهم للجانب الروحى، كما تكمن أهمية هذا الفن فى كونه مستقى من منابع روحانية أصيلة منها الفن الإسلامى والقرآن الكريم ، والفن القبطى ، والفن المصرى القديم ، ولذا يمثل الفن الشعبى المصرى روحًا متصلة بين طبقات الشعب فى حدود دور هذا النوع من الفن ، والذى يمثل محصلة انتقائية لكل الفنون فى شتى العصور التى مرت بها البلاد ، حيث ترجع جذور التصوير الشعبى فى مصر إلى القرون الأولى للتاريخ الميلادى ، أى مع بداية تمرد الشعب المصرى على كل ما يمت إلى الأساليب الروحانية ، استمر هذا الفن محتفظًا بتقاليده القبطية حتى العصر المملوكى، حيث تكونت له شخصية تغلب عليها مظاهر الطابع الإسلامى والعربى .

وتزخر مفردات الفن الشعبى فى مصر بمجموعات هائلة من الرموز ذات الدلالات والعلامات والرسوم والأشكال والنصوص والكتابات ، والتى تحوى العديد من القيم التشكيلية والتعبيرية، والتى يمكن الاستفادة منها فى صياغات تشكيلية تتفق مع مفاهيم الحداثة فى الفن ، وخاصة مجال التصوير؛ فالمفردات التشكيلية فى الفن الشعبى لها عقيدة فى الوجدان الشعبى؛ فالموروث الثقافى تتلاقى فيه الأصالة مع الحداثة فى الجمع بين خبرة الفنان والمعرفة بمفهومه الموروث والحفاظ على الهوية ، وأشكال الإبداع الشعبى الأصيل. ولذا تمثل هذه المفردات مصدرًا مهمًا من مصادر الرؤية لدى الفنان التشكيلى المصرى عبر عصور تلك المفردات، ذات الطابع الرمزى من ناحية والخداعى من ناحية أخرى ، والتى تضرب بجذورها بعيدًا فى أعماق التاريخ، وربما إلى آلاف السنين عند قدماء المصريين، والسومريين، والحضارات القديمة بوجه عام.

إن هذه المفردات بدائية فطرية تفتقر إلى حنكة الرسام ، وإلى قدرة الملون العارف بالنسب ، وقواعد المنظور، ولكنها معبرة موحية مثلها مثل مفردات الوشم التى استلهمها الفنان المصرى المعاصر لما فيها من فطرة ورمزية معبرة، ومن ثم فإن هذه التصورات والرؤى ، وإن كانت الخرافة مصدرها، إلا أنها كانت بالنسبة للاتجاهات الفنية الحديثة على جانب كبير من الأهمية ، فيما بدا من مظاهر تمثلت فى أعمالهم الفنية المستلهمة من طبيعة الرموز الطوطمية والمفردات السحرية، والتى كانت شائعة فيما قبل التاريخ ، واصطلح عليه عند الفنانين بـ (الصوفية البدائية) فى الفن؛ فالاتجاهات الفنية الحديثة للصورة المرئية تتجه إلى الاستلهام من التراث القومى والشعبى، ومن فنون الحضارات القديمة كمصادر إلهام للفنانين فى مستهل هذا القرن على ضوء النظريات الحديثة، التى ألهمت بدورها قادة الفن ولفتت أنظارهم إلى مبادئ واتجاهات فنية ذات مذاهب متعددة علمية وفلسفية تتخذ فى الأداء طابع البداءة والفطرة وفنون التراث والعالم القديم؛ فمنها الفنون السحرية ثم الصوفية الدينية وما يتبعها من الطوطمية. وسوف نتناول فى هذا الفصل أهم المصطلحات حسب ورودها فى البحث وتتبعها أراء الفلاسفة فى الفن الشعبى.

❂❂❂❂❂❂❂❂❂

تعريف الحضارة

الحضارة نظام اجتماعى يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافى، وتتألف الحضارة من عناصر أربعة وهى: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون؛ وهى تبدأ حيث ينتهى الاضطراب والقلق، لأنه إذا ما أمِنَ الإنسان من الخوف، تحررت فى نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنشاء، وبعدئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضى فى طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها.

والحضارة مشروطة بطائفة من عوامل هى التى تستحث خطاها أو تعوق مسراها، **وأولها: العوامل الجيولوجية**، ذلك أن الحضارة مرحلة تتوسط عصرين من جليد، فتيار الجليد قد يعاود الأرض فى أى وقت فيغمرها من جديد، بحيث يطمس منشآت الإنسان بركام من ثلوج وأحجار، ويحصر الحياة فى نطاق ضيق من سطح هذه الأرض؛ وشيطان الزلازل الذى نبنى حواضرنا فى غفوته، ربما تحرك حركة خفيفة بكتفيه فابتلعنا فى جوفه غير آبه.

وثانيها: العوامل الجغرافية، فحرارة الأقطار الاستوائية وما يجتاح تلك الأقطار من طفيليات، لاتهيئ للمدنية أسبابها، فما يسود تلك الأقطار من خمول وأمراض، وما تُعرف به من نضوج مبكر وانحلال من شأنه أن يصرف الجهود عن كماليات الحياة التى هى قوام المدنية[١].

التاريخ:

يعرف المؤرخون التاريخ بأنه أحداث الماضى، ويقسم الباحثون التاريخ إلى أقسام كثيرة ومتشعبة لاحصر لها منها : التاريخ الدينى - تاريخ الأمم - تاريخ حياة أفراد أو شخصيات مهمة - تاريخ علمى .. إلخ. ويمكن القول بعبارة شاملة مختصرة " إن كل شىء حولنا له تاريخ " ... إلخ[٢].

الفن:

الفن هو إبداع الجمال، وهو التعبير عن الفكر أو الشعور فى صورة تبدو جميلة أو فخمة، فتثير فينا هزة هى هزة الفرح الفطرى، وقد تبعث فينا الصورة الفنية الرضى لما فيها من تناسق يسرنا لأنه يتجاوب فى طبائعنا مع نوبات الأنفاس، ونبضات الدم.

الصنعة:

تتضمن الصنعة وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية، بحيث يدرك كل منهما بوضوح بوصفه شيئًا متمايزًا، وإن كان بينهما صلة. وتستخدم الكلمة «وسيلة» بغير دقة للدلالة على الأشياء التى تستخدم لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات والوقود [٣].

---

(١) ول ديورانت: قصة الحضارة ، نشأة الحضارة . الشرق الأدنى، ترجمة: د. زكى نجيب محمود - محمد بدران، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٣،٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤١.

(٣) روبين چورچ كولنجوود: مبادئ الفن ، ترجمة: د. أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٤٤، ٤٥.

تعريف الزخرفة:

الزخرفة لغة: مفعول الزُّخرُف وهو الذهب، أو الزينة وكمال حسن الشىء (لسان العرب). واصطلاحًا: إضفاء الجماليات على الأشياء باستعمال الأشكال الهندسية دون إدخال صور الكائنات الحية فيها ، وقد تعددت الزخارف الهندسية والنباتية بأشكال وأنماط وألوان متعددة مستمدة من الموروث الحرفى الذى تتميز به الأقطار المختلفة(١).

إن الزخرفة عالم واسع من التأملات الهادفة وغير الهادفة ، فهناك الزخرفة الموجهة إلى خدمة فكرة مبتكرة معينة أو أسلوب، والموجهة إلى الناحية الجمالية، وغالبًا ما تكون الزخرفة مستندة إلى خلفية فكرية ومع مرور الزمن تتجرد من تلك الخلفية لتصبح جمالية الطابع فقط ، ولا تنتهى الزخرفة من خدمة الفكرة إلى خدمة الجمال إلا بعد ولادة عناصر زخرفية بدوافع فكرية حلت محل الأقدم منها لتجردها من فكريتها وتقصرها على الجانب الجمالى الذى يرى منها بشكل مباشر .

مفهوم الوحده الزخرفية:

هو التحرير واستنباط الوحدة ـ أى التكرار والتمائل ـ التقابل والتعاكس ـ التكبير والتصغير ـ التشعيب.

قبطى :

عرف الآشوريون مصر باسم (هيكوبتاه) ومعناه «بيت روح بتاخ» فلما جاء اليونانيون نطقوه حسب لغتهم «إيچيبتوس» فإذا حذفنا علامة الرفع اليونانية فى آخر الكلمة نتجت لنا كلمة «إيچيبت» فى اللغات الأوروبية كناية عن مصر، وهى كلمة مركبة من كلمتين هما «أى» بمعنى أرض و «چيبت» أى قبط، فيكون المعنى «أرض القبط».

الحنية :

هى عبارة عن تجويف غير عميق يتوسط كل هيكل من الهياكل الثلاثة الموجودة فى الكنيسة.

طريقة التمبرا: (Temprea)

وهذه الطريقة كانت متبعة فى معظم اللوحات الجدارية فى الفن القبطى وتتكون هذه الطريقة من خلط الألوان بوسيط مثل (الغراء أو زلال البيض) ثم يرسم بها على الجدران بعد تغطيتها بطبقة من الجير وقد جفت تمامًا. وهناك العديد من الأمثلة التى عثر عليها بوادى حلفا.

طريقة انكوستيك: (Encaustic)

وهى طريقة كانت متبعة فى مصر فى أوائل العصر الرومانى واستمرت حتى العصر القبطى. وتتكون من خلط الألوان بالشمع إما قبل إذابته ثم يذاب بعد ذلك أو بعد إذابة الشمع.

(١) مجلة الأزهر ، ١٩٩٥م .

طريقة الفرسكو : (Fresco)

وتعتبر هذه الطريقة من أبسط الطرق وأقدمها التى أقبل على أستعمالها القبط فى كنائسهم وفى أديرتهم. فهذه الطريقة كانت شائعة فى الفن المصرى القديم، وتتكون هذه الطريق من خلط الألوان الطبيعية (الترابية) بالماء مباشرة دون استعمال أى وسيط، ويرسم بها على الحائط وهو لا يزال لينًا.

القباطى : (Encaustic)

القباطى هو الأسم الذى يطلق على النسيج المعروف بالإنجليزية "التابسترى" (Tapestry)، وقد أطلق عليه العرب ذلك المسمى على النسيج المصرى الذى شاعت شهرته آنذاك نسبة إلى أهلها من القبط[١].

الأيقونة : (ICon)

هى كلمة يونانية أو قبطية ويقصد بها صورة مقدسة ، وهى تشمل صور السيد المسيح أو السيدة العذراء أو الحواريين أو الرسل أو الشهداء والقديسين وغير ذلك من الموضوعات الدينية التى وردت فى التوراة والإنجيل.

الموازييك (الفسيفساء) : (Mosaic)

وهو فن قبطى يكثر استخدامه لتزيين كنائس مصر، وهو عبارة عن قطع صغيرة من الرخام الطبيعى أو الزجاج ، ثم ترتب فى أوضاع زخرفية حسب ألوانها ثم تلصق بعد ذلك.

مفهوم الفن الشعبى :

الفن الشعبى هو الفن النقى المرتبط بفكر ووجدان شعب ما فهو يعبر عن هويته الثقافية المتراكم رصيدها عبر ثقافات طويلة ممتدة فى المكان وعبر الزمان ، والفن الشعبى ينسب للشعب بأكمله ولا ينسب لفرد بعينه. ويتضمن الأرث والموروث والتراث. ويرتبط الموروث بثقافة الكلمة والتراث بالمفضولات التى تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل.

ويعرف قاموس أكسفورد الفن الشعبى بأنه اصطلاح يصف الأشياء والزخارف التى صنعت إما للاستعمال اليومى أو الزينة، أو لأجل مناسبات خاصة مثل حفلات عقد القران والجنازات ويتأثر الفن الشعبى بأنماط الجماعة ومدى تذوقهم، يتوارثه جيل بعد جيل. معتمدًا على استمرار البنية الاجتماعية التى تتمثل غالبًا فى سكان الريف والحى الشعبى فى المدينة .

تعريف الفنان الشعبى :

هو المعبر عن أحلامه وانطباعاته بصورة بسيطة بعيدًا عن التعقيد، وهو الذى يرتبط ببيئة ثقافية معاشة جمع عاداتها، وتقاليدها، وموروثاتها الثقافية والشكل فيه أساس وجدانه وتفكيره ومشاعره

---

(١) د. سعاد ماهر: الفنون الإسلامية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٥م، ص ١١٧.

وأحاسيسه. والفنان الشعبى وعاء الثقافة الفطرية النقية الذى يعبر عن آماله وأحلامه بالفطرة بعيداً عن التصنع والتزييف.

مفهوم زخارف الفن الشعبى :

الفن الشعبى Folk Art هو الترجمة لنبض وإحساس الإنسان البسيط الذى تجمع تعبيراته الرمزية خليطًا مركبًا فى وحدة من التلقائية، والفطرية، والبدائية مصاغة فى إطار خبرات منقولة ومدركات ثقافية متوارثة، دون قيود تحكمها وبناء على ذلك فإن الزخارف الشعبية، تعتمد فى بنائها على وحدة الرمز المستقل غير المترابط فى وحدات جمالية ومتكاملة.

الرموز فى الفن الشعبى :

يعتبر الرمز من أهم عناصر الرسم الشعبى، لعلاقته المتداخلة فى معنى ومضمون وموضوع العمل الفنى. فنادرًا ما نرى عملا تشكيليًا شعبيًا إلا وكان الرمز يمثل قيمته الأساسية التى تعبر عنه وتقترب به من ذوق المتلقى ولكن ماهو الرمز؟ وما دوره؟. إنه من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات. فالرمز هو الوحدة الفنية التى يختارها الرسام من محيطه لكى يزين بها إنتاجه الفنى ويكسبه طابعًا خاصًا، بشرط أن يكون الرمز محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية. فالرمز يمكن أن يكون شكلاً لطير يهواه الفنان، أو نباتًا يعتز به الناس، أو حيوانًا محبوبًا أو وحشًا تخشاه الجماعة. فالمجتمع هو الذى يحدد قيمة الرمز، وهو الذى يضفى على الأشياء المادية معنى معينًا فتصبح رموزًا(١).

وقد تختلف رموز الفن الشعبى من بيئة ثقافية إلى أخرى، والمقصود هنا بالبيئة الثقافية المجتمع العام الممثل للدول حيث إن لكل دولة رموزها الشعبية، باستثناء بعض الرموز التى تشارك فيها جميع الشعوب والتى ترجع إلى وحدة المصدر نتيجة القوافل الرحالة الخاصة بالبدو وحركاتهم داخل قارات العالم.

مفهوم الزخارف الشعبية وفلسفة استخدامها:

هى بنائيات جمالية مسطحة الأشكال تتصف بالتجريد والتلخيص، ذات مدلولات رمزية. وتتصف مفرداتها بالهندسية، ويستخدم فى الزخارف ألوان مباشرة نقية، غير مركبة وتعتمد على نظم بنائية قد تكون متقابلة أو متوازية أو متبادلة أو عكسية وتأخذ فى ترتيبها نظمًا لا نهائية(٢).

مفهوم علم الفولكلور:

هو ناتج ثقافة معيشة، ارتضاها المجتمع كثقافة موحدة لوجوده الروحى والعقائدى، ويمكن التعبير عنه بشكل شعورى أو لا شعورى، والذى تكمن أبعاده فى الخوارق الشعبية وكذلك الفنون والحِرف التى تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد.

---

(١) د. يوسف خليفة غراب: د. نجوى حسين حجازى ـ جماليات الزخارف الشعبية، مقدمة فى تربية الإحساس، مطبعة العمرانية، ٢٠٠٣، ص١٥.

(٢) المرجع السابق ، ص ٨.

والفولكور هو التراث المنقول عبر الأجيال والذى تحفظه ذاكرة الأمة، ويلقى قبولاً من الجميع فى ممارسته، والتفاعل معه أكثر من كونه عمليات تدوينه[١].

والفولكلور هو الإنتاج الفنى شكلاً وتعبيرًا، الذى تمارسه جماعة من الشعب، صادرًا عن وجدانها ونابعًا من ذاتها وتقاليدها المتوارثة [٢].

ما هو التصميم :

المقصود بالتصميم هو الابتكار التشكيلى أو خلق أشياء جميلة ممتعة، بما فى ذلك التصميم فى إنتاج إحدى الحرف، فهو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شىء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضًا، وهذا إشباع لحاجة الانسان نفعيًا وجماليًا فى وقت واحد، وعندما ندرك أن التصميم هو الخطة الكاملة لتشكيل شىء ما أو تركيبه، ينبغى أن نذكر أن كلمة التصميم هنا تحمل نفس الدلالة السابقة عندما نستخدمها فى مجال محدود كالزخرفة وإنشاء الحليات (Ornament) وقد يكون التصميم فى هذا المجال المحدود ـ زخرفة شئ مصنوع مثل طباعة الأقمشة أو غير ذلك ـ عملاً فنيًا تتكرر فيه وحدة واحدة أو أكثر بطريقة إيقاعية، أو فيه وحدة واحدة تصنع شكلاً متكاملاً متزنًا داخل الشكل العام[٣].

وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار، لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهارته فى خلق عمل يتصف بالجدة، ولأن التصميم عمل مبتكر يؤدى إلى تحقيق الغرض أو الوظيفة التى وضع من أجلها.

ولا تتم عملية التصميم فى الفن التطبيقى فى إطار شخص واحد غالبًا، ولكنها عملية اجتماعية فى أغلب الأحيان تشمل أشخاصًا كثيرين أولهم المصمم الفنان، والثانى طلب منه عمل التصميم، والثالث الفنان أو العامل الذى ينجز العمل، والرابع الذى يقتنيه، ولكل منهم أثره فى عملية التصميم والإنتاج، ولكن من المهم أن يكون المصمم حرًا فى عملية الابتكار، وأن يكون على اتصال مباشر بالمنتج للعمل الفنى، والمستعمل حتى يتم النجاح.

الطراز :

كان لفظ الطراز يعنى فى أول أمره الكتابة الزخرفية التى توجد على الأقمشة، وهو لفظ أعجمى مأخوذ من كلمة «طرازيدن» ومعناها التطريز. إذن فالمعنى الأصلى لكلمة الطراز هو التطريز، ثم اتسع مدلولها فأصبحت تستعمل للكتابة على الورق والنسيج [٤].

---

(١) فوزى العنتيل: الفولكلور ماهو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣٦.

(٢) دراسات وبحوث حول الطابع القومى لفنوننا المعاصرة، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧، ص٦٧.

(٣) د. فتح الباب عبدالحليم ـ د. أحمد حافظ رشدان: التصميم فى الفن التشكيلى، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٨.

(٤) د. سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص ١١٠.

المـادة :

فى ابسط صورة أنها ما يدرك عن طريق الحواس : لمس أو ذوق أو نظر أو شم أو سمع . وقد يعبر عنها بأنها ما له وجود خارج الذهن فالإنسان مثلاً عندما يمسك كتاب : فيده تلمسه وعيناه تبصره فهو إذن مادة مدركة بحاستى اللمس والنظر(١).

جدلية :

فاصل الجدل هو فتل الحبل باليد ليقوى ويمتد ثم توسع فى هذا المدلول فصار الجدل يطلق على المناظرات والبحث والاستدلال بإبداء كل خصم ما عنده من أدلة وبراهين والاحتجاج بها على الخصم الآخر ثم يبدأ الخصم الآخر بمناقشة أدلة خصمه ويكشف عما فيها من تناقضات وبهذه العملية الجدلية أو المناظرة ينكشف الحق ويندحض الباطل (٢).

الجدل dialectic :

اتجاه فلسفى بدأه هيجل وهو يقول بأن كل فكرة تحمل فى داخلها نقيضها الذى يتصارع معها ليكون فكرة جديدة يظهر داخلها نقيضها فوراً ويتصارع معها ليولد فكرة جديدة وهكذا فى حركة تصارعية(٣).

الديالكتيك :

وهى مرادف كلمة جدل، وهو كما يقول ستالين الزعيم الشيوعى المعروف: (أخذت كلمة ديالكتيك من الكلمة اليونانية : دياليجو ومعناها المحادثة والمجادلة وكان الديالكتيك يعنى فى عهد الأولين : الوصول إلى الحقيقة باكتشاف التناقضات التى يتضمنها استدلال الخصم والتغلب عليها).

وسميت المادية الجدلية ـ يعنى الشيوعية ـ لأن الديالكتيك أو الجدل هما خير وسيلة لاكتشاف الحقيقة .. وقد استخدم الجدل او الديالكتيك عند ماركس وأشياعه كمنهج فكرى طبق على حوادث الطبيعة فصار الطريقة المألوفة عندهم لمعرفة الطبيعة(٤).

تعريف العلامة الخطية:

هو شكل مستمد من الخط العربى بشكل أساس، ومن الرموز التراثية بشكل عام، والتي كان توظيفها التقليدى مرتبطًا بالأشياء اليومية المصنوعة وفق فلسفة لم تكن تفرق بين "الجميل" و"المفيد".

ooooooooo

(١) د. عبد العظيم المطعنى: كتاب الإسلام فى مواجهة الأيديولجيات المعاصرة، مكتبة وهبة، ١٩٩٩م، ص ١٩٩ .
(٢) المرجع السابق، ص ١٩٩.
(3,4) www.eltwhed.com/vb/showthread.php?t=4523

الصناعات والحرف الشعبية

مقدمة :

يهدف هذا الجزء من الفصل إلى التعريف بالعلاقة بين الصناعة والحرف الشعبية، والفنون التقليدية والتطبيقية كعنصر متميز من عناص الفن التشكيلى الشعبى وذلك للكشف عن مدى قابلية هذه الحرف للمعايشة مع أدوات العصر من حيث الميكنة الحديثة والخامات المستحدثة.

فالحرفة كعملية متكاملة تتضمن الأحاسيس والعقل والجسد والإيقاع الذى يخلقه التنسيق بين كل هذه العناصر والحرفة لاتخلو من شىء من الميكانيكية ومنذ القدم والإنسان يبتكر الأدوات لتوسيع حيز وجوده، ولم يركن إلى مهارته البدنيه غير المدعمة بأى سند، إذن فالحرفة هى تعبير عن الروح الإنسانية فى صورة مادية تعبيراً يدخل السرور على الجنس البشرى، حيث إن نمو الحرف فى المجتمع كان دليلاً على تهذيب الحس وهو محرك للإنسانية وعامل على نضجها[١].

وقد تخصصت بعض القرى[٢] فى بعض الحرف، حتى أنها نسبت إليها، وكانت هذه الحرف تنطوى تحت ما يسمى بالطوائف التى تختص بكل حرفة.[٣]

مفهوم الحرفة Craft[٤].

إن مفهوم الحرفة شأنه شأن العديد من المفاهيم التى لا نجد لها تحديداً يتصف بالعمومية فى العلوم الاجتماعية. ففى الموسوعة الدولية للعلوم الإجتماعية (١٩٦٨)، يضم مفهوم الحرفة:

(١) كل أنواع الأنشطة التى تستخدم الوسائل اليدوية فى الإنتاج وفى تطوير هيئة الماديات.

(٢) كل الأشكال الاجتماعية التى تندرج ضمن الإطار التصورى لهذا المفهوم.

وعند علماء الطبقة الإجتماعية، نجد أن مفهوم الحرفة من منظور الدور، يأتى مرادفًا لمفهوم الطائفة Guild System. ومن ثم يتيح هذا المفهوم إمكانية تطبيقه على التنظيمات المهنية، كما أن هذا المفهوم قد يسهم فى فهم التباين النسبى بين المكانة الاجتماعية للحرفين والتباين الذى تحدثه الفروق الثقافية والطبقية، بل داخل الحرفة ذاتها.

وعند العلامة ابن خلدون، نجد أن هناك تقاربًا واضحًا بين الحرفة والصناعات ويتضح ذلك من خلال ما يذكره حول الصنائع فيقول:

«اعلم أن الصناعة هى ملكة فى أمر عملى فكرى ولكونه عمليًا هو جسمانى محسوس والأحوال الجسمانية المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل، لأن المباشرة فى الأحوال الجسمانية المحسوسة

---

(١) د. محمد أحمد غنيم: الحرف والصناعات الشعبية فى محافظة الدقهلية، مطبعة جامعة المنصورة، ١٩٩٦، ص ٢٩.

(٢) محمد السيد غلاب ويسرى الجوهرى، جغرافية الحضر دراسة فى تطور الحفر ومناهج البحث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ٤٢.

(٣) محمد حمدى حجازى المناوى: نهر النيل، المكتبة العربية الدار القديمة للطباعة، ١٩٦٦، ص ١١٤.

(٤) سير ألن جارونر: مصر الفراعنة، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٤٣، ص٤٤.

أتم فائدة، والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى، حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة، ونقل المعاينة أوعب، وأتم من نقل الخبرة والعلم... على قدر وجودة التعليم وملكة المتعلم يكون حذق المتعلم فى الصناعة وحصول ملكته» ثم يستطرد قائلاً «ثم أن الصنائع منها البسيط ومنه المركب، والبسيط هو الذى يختص بالضروريات، والمركب هو الذى يكون للكماليات». ونخلص من ذلك أن الحرفة كمفهوم، يمكن أن تعرف بأنها «الصناعة التى تستخدم المهارة اليدوية فى إنتاج سلع حرفية ذات جودة عالية»(١).

مفهوم الحرفية Craftsmanship:(٢).

يرجع الاهتمام بدراسة خصائص العمل الحرفى أو ما يسمى بالحرفية إلى الإسهامات الرائدة من جانب بعض المفكرين أمثال راسكين Ruskin وتولستوى Tolstey وبيرجسون Bergsn. ولقد استلهمت تلك الإسهامات أفكارها عندما حاولت أن تتناول بالنقد والمقارنة ظروف العمال قبل الثورة الصناعية وبعدها.

لقد أسهم عدد من علماء الاجتماع بجهود كبيرة فى إثراء مفهوم الحرفية، مثل چورچ ميد George Mead، وليم موريس William Morris، وهنرى دى مان Henri De Man، كارل ماركس Karl Marx ، وبول بوچيه Paul Bouget ، فقد استطاع هؤلاء أن يضعوا أيديهم على بعض الخصائص التى تتصف بها الحرف اليدوية. وقد أفاد من تلك الأسهامات س. رايت ميلز فى وضع تصورى ضمنه ست خصائص للحرفية تهدف فى مجملها إلى تحقيق الإشباع الذاتى والرضا عن العمل اليدوى عند الحرفيين، وهو يعتقد أن هذا النموذج يصلح كأداة أساسية لأى نظرية عامة مستقبلية تهتم بالحرفية والنظام الحرفى.

الفنون التطبيقية :

تأتى أهمية الفنون التطبيقية نتيجة دورها الفعال فى المجتمع وفى حياة الشعوب اليومية ولما لها من تأثير قوى فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والجمالية والروحية، وتشمل الفنون التطبيقية الصناعات اليدوية والحِرف التى يقوم بها الناس من تحف فنية معدنية وخزفية وفخارية وزجاجية، وكذلك المنسوجات والسجاد والتطريز والحرير وأعمال الخشب والصدف والحلى وتشكيل المعادن والمجوهرات والطرق على المعادن والصناعات الجلدية وصناعات القش وصناعة السفن.

ويقول الدكتور عفيف بهنسى فى كتابه "الفن الحديث فى البلاد العربية": لقد كان الفن الشعبى فن الناس جميعًا، المبدع فيه كل الناس والمتذوق فيه كل الناس. ولم تكن هناك بنية فوقية للفن ، قوامها عدد ضئيل من المتذوقين. فالنساء جميعًا، بل والرجال يتفننون برسم صيغ (الوشم والحنة) على وجوههم وأيديهم وصدورهم ويتسابقون فى تطريز إزارهم أوثوبهم أو عصابات رأسهم. والأسرة تضفى على خيامها وأثاثها أروع الصناعة وأجملها، وفى المدن والقرى يرفع الناس بيوتهم منسجمة مع روحهم

(١) د. محمد أحمد غنيم: الحرف والصناعات الشعبية ، مرجع سابق، ص ٣٠، ٣١.
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢.

وحاجاتهم، فالقباب والمداخل والفسحات والكتبيات تكتنفها عناصر معمارية زخرفية هى بدائية ولكنها لا تخلو من طرافة وجمال.

الصناعات الشعبية:

تشتمل الصناعات الشعبية على الخزف بأنماطه وألوانه وعناصره، والحلى بأشكالها ومعادنها وطريقة صياغتها، والتطريز بتقنياته وألوانه وأشكاله، والأثاث، الفرش والأرائك والصناديق، وليس منها ما لم يأخذ نصيبه من الزخرفة والتلوين أو التنزيل. فالفن الشعبى هو الفن الاستعمالى الذى يدخل البيوت جميعًا ويتداوله الناس جميعًا على اختلاف ظروفهم الاجتماعية أو المادية، فيكون مدرستهم لتربية أذواقهم وإمتاع أبصارهم وبصائرهم وتجميل ظروفهم البسيطة المتواضعة. هذه الخصائص، وهى الأصالة والجماعية والوظيفية، يمتاز بها الفن الشعبى.

الفنون التقليدية :

وهى فنون تراثية ومحافظة وترتبط بالتراث الحضارى وبالتقاليد والعادات والقيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية. وهى فنون رمزية غالبًا، فهى ليست تقليدًا جامدًا للطبيعة، وإنما هى تحوير لها، لأنها لغة اتصال وتفاهم لربط الفن بالمجتمع والطبيعة. وتتسم الفنون التقليدية بوحدويتها وفرادتها، فكل عمل فنى فيها له شكله الخاص ومضمونه الخاص به.

وتشمل الفنون التقليدية جميع أنواع وأشكال الفنون والصناعات والحرف والفولكلور، وتشمل الفنون التشكيلية، كما تشمل جميع ما يستعمله الإنسان فى حياته اليومية كأدوات المنزل والحقل والعمل والأزياء ، وكل ما يستعمله الإنسان فى حياته الروحية والطقوسية التى يقوم بها فى المناسبات الدينية والروحية والاجتماعية، وما يمارسه فى أوقات الحروب والتسلية والترويح.

وتستعمل الفنون التقليدية كوسيلة من وسائل العيش والإنتاج وطريقة من طرائق العمل والتفكير والشعور، وتساعدهم على إشباع حاجاتهم المادية والمعنوية.

الحرف الشعبية فى محافظات مصر :

من الجدير بالذكر أن محافظات مصر غنية بروافدها الثقافية والحضارية ذات الطابع المتميز، فالبيئة فى هذه المحافظات لعبت دورًا كبيرًا فى تحديد الحرف الشعبية التى تتلائم مع سكانها لتدبير معيشتهم وتأمين متطلبات حياتهم ، كما أن هناك العديد من الحرف الشعبية المتوارثة منذ القدم، ولازالت حتى الوقت الحالى تحمل الكثير من عناصر التراث الشعبى الذى لازال مصدر إلهام ووحى للكثير من الفنانين، ومثال ذلك حرفة صناعة عروسة المولد والفخار والحصير والخيام فهى تحوى الكثير من تلك العناصر التى صاغها الفنان الشعبى فى تلك الأعمال الفنية(١).

٥٥٥٥٥٥٥٥٥

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣.

أراء بعض النقاد والفلاسفة والفنانين فى الفن الشعبى

نشير إلى بعض الآراء للفنانين والنقاد وفلاسفة العقل والفلاسفة الآخرين القدماء حول الفن وكيفية تفسيره ومدى اهميته ، لعلنا نوضح السمات الأساسية لماهية الفن عند هؤلاء والخصائص التى ركزوا عليها بشكل عام ، لقد اتسموا بالقدرة الهائلة على استيعاب مدركات الفن وكيفية تحليلها بالنماذج المنطقية. لنرى وجهة نظرهم تجاه العمل الفنى الشعبى لنتبين بعد ذلك موقف العمل الفنى الشعبى من هذه الآراء.

لقد ظهرت تعبيرات فنية شعبية تتصل بأشكال إنسانية أو حيوانية أو خرافية وكلها من خامة الطين ويمكن عن طريق دراسة مقارنة فاحصة التعرف على الجذور البعيدة من أعماق التاريخ والتى قد يتضح من خلالها معرفة الفنان لطبيعة الحيوان والطير ونفسياتها وسلوكها وطبيعتها ودورها الاجتماعى، فإن الأشكال الفنية التى صيغت لهذه الكائنات كالأسد والحمامة والزرافة والجمل والحصان والصقر والبقرة والعروسة والشمس والقمر والسمك وغيرها أنها لم تشكل لمجرد ذاتها ولكن كان تشكيلها لأهداف اجتماعية ورمزية قد ترتبط بالتاريخ والتراث.

ولقد أكد العلاقة الاجتماعية بين الفن والمجتمع الناقد والفيلسوف الإنجليزى **«هربرت ريد»** فى بعض كتبه من أن أهداف الفن الاجتماعية ترتبط بحس الجماعة ومشاعرها ويؤكد ذلك الفنان الشعبى حين يحتفظ فى أعماقه ولاشعوره بالتراث ثم يعبر عنه بصدق، وهنا نذكر قوله من أقوال العالم النفسى **«يونج»** [١] فى إحدى كتبه القيمة «إن الفنان العظيم يستمد تعبيراته ورموزه من أعماق اللاشعور».

والأن بعض آراء الفلاسفة الحديثين و المعاصرين فى تفسير الفن وفهمهم له، يقول **(كانط)** (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)[٢] إن الفن هو نتاج عقلى تحكم الطبيعة الانسانية (الفنان) المنتج عقليًا وحسب مستوى إحساسه ويكشف الحقائق .

وعند **(هيجل)** [٣] وهو أحد الفلاسفة الكلاسيكيين الألمان، يعرف الفن بأنه عملية عقلية تتم بواسطة إدراك قوانين (الجدل ، الديالكتيك) وأعلى مرحلة يصل إليها الفن مرحلة الإبداع ، وهى عملية عقلية متسلسلة فى درجاتها ومستوياتها لذلك هناك نوعان من الفن (فن متقدم وفن هابط) وذلك بحكم مستوى الوعى ومستوى العقل ينتقل نحو الأعلى من الإدراك الحسى إلى عقلى (وعى ـ فكر) لذا فالفن

---

(١) كارل كوستاف يونج (carl Jung): هو عالم نفس سويسرى ومؤسس علم النفس التحليلى. ولد عام ١٨٦٥. وفى عام ١٩١١م، عمل رئيسًا للجمعية الدولية لعلم النفس التحليلى، و توفى عام ١٩٦١م.

(٢) فيلسوف من القرن الثامن عشر ـ ألمانى، ولد فى ١٧٢٤فى كونجسبرج عاصمة بروسيا ذلك الوقت، وهى اليوم كيلننجراد فى روسيا. كان كانط آخر فيلسوف مؤثر فى أوروبا الحديثة فى التسلسل الكلاسيكى لنظرية المعرفة خلال عصر التنوير الذى بدأ بالمفكرين جون لوك، جورج بركلى وداود هيوم.

(٣) جورج ويلهلم فريدريك هيجل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) فيلسوف ألمانى ولد فى أغسطس عام ١٧٧٠فى عائلة بروسيا فى شتوتجارت، فى المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر من أبرز الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسى حركة الفلسفة المثالية الألمانية فى أوائل القرن التاسع عشر الميلادى .

يعبر عن أهم تناقضات العصر الفلسفية والأخلاقية وهكذا التعبير الفنى لابد ان يعطى القوى الحقيقية للعصر ويجب أن يتحقق بنظر **«هيجل»** إبراز مكامن المتناقضات الكمية والكيفية لاعن طريق الوصف والمحاكاة الجامدة لأن المحاكاة لايمكنها أن تكشف عن الحقائق فى دواخل الأشياء والأشكال والمفاهيم وهو أعلى المستويات وأسمى درجاته عندما يتحقق مضمون التعبير الهارمونى الباطنى ويتم عن طريق تفاعل الروح الإنسانية عند الفنان مع الروح المطلق بفعل قانون الجدل فيتحقق بذلك القانون الإبداعى الأصيل .

وكان **«لآرثر شوبنهاور»**[1] فلسفة خاصة حول ماهية الفن حيث يمثل بنظره معرفة ميتافيزيقية وليست معرفة عادية أو حتى معرفة علمية وهو بذلك جعل من الإرادة (المبدأ الفعال) الذى يحكم مسيرة الحياة وعليه فإن تأمل الفن والعمل الفنى ماهو إلا عملية تحقيق موضوعى بفعل نوع من الزهد على الحياة ومتطلباتها المادية والبيولوجية على الإرادة فهو نوع من الوعى بها ويجاوزها وهذا نوع من السمو .

أما فى الفلسفة المعاصرة فهنالك الكثير من الفلاسفة الذين فسروا الفن بأشكال مختلفة وكانت تلك الفترة هى ثورة فى الفكر وثورة فى الفن فالعديد من الفلاسفة عرفوا الفن، فقد قدم **«هنرى بركسن»** رؤيته الخاصة حول ماهية الفن ، إن الفن هو ذلك الفريد الجديد الخصب الفذ الذى لاسبيل إلى تنشئة مسبقة فهو حدس لحظوى وإبداع يرتبط بعقل الانسان ويتحقق فى داخله على شكل حدس والفنان هو ذلك الإنسان ال الذى تجاوز كل أشكال الحياة العملية تجاوزًا روحيًا ورفض كل الأسس العلمية والمنطقية التى يعمل بها عامة الناس فيبدو وكأنه منفصل عنهم وبعيد عن أطوارهم .

(كروتشه)[2] له رأيه الخاص حول الفن فيقول هو حدس وتعبير ليتفق بذلك مع **مايكل أنجلو** حينما يقول إن الفنان لا يرسم بيده بل برأسه فالفن لا يصنف ولايرتب ولايحكم عليه بأنه حقيقى أو زائف ، والفنان عنده هو ذلك الإنسان الذى يحب ويعبر فهو ليس عالمًا ولا فيلسوفًا ولامنظرًا أخلاقيًا فى داخله إنما مهمته تحقيق التكافؤ بين ما ينتج وما يحدسه لأنه حب وتعبير .

«جون ديوى»[3] الفيلسوف المعاصر ـ الذى ذاع صيته فى الولايات المتحدة وقد عاش حياة مريرة وعصيبة ـ يتحدث عن الفن قائلاً هو ذلك العمل العقلى التجريبى الذى يحاول أن يكشف عن مكامن الفجوات أو المتناقضات من الإنسان والمجتمع والبيئة ، حيث يرفض أن انفصال فردى صرف من خلال

---

(١) آرثر شوبنهاور: فيلسوف ألمانى، معروف بفلسفته التشاؤمية يرى فى الحياة شرًا مطلقًا فهو يبجل العدم ويرى فى الانتحار شيئًا جيدًا وقد كتب كتاب العالم فكرة وإرادة الذى وضع فيه زبدة فلسفته فلذلك نراه يربط بين العلاقة بين الإرادة والعقل فيرى أن العقل أداة بيد الإرادة وتابع لها. ولد فى الثانى والعشرين من شهر فبراير ١٧٨٨م ، درس الفلسفة بجامعة جوتنجن (١٨٠٩ ـ ١٨١١ م) ، ثم انتقل إلى جامعة برلين (١٨١١ ـ ١٨١٣م).

(٢) بينيديتو كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٦): فيلسوف إيطالى من أتباع المدرسة الهيجلية الجديدة، وأستاذ بنابولى (١٩٠٢ ـ ١٩٢٠) وقد ظهر كروتشه قرب نهاية القرن التاسع عشر بنقد للنظريات الفلسفية والاقتصادية للماركسية.

(٣) جون ديوى، (John Dewey): (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) ، فيلسوف وعالم نفس أمريكى ويعتبر من أوائل المؤسسين للفلسفة البراجماتية.

أشكال شعورية ولا شعورية كما طرحت مدرسة التحليل النفسى - ويقصد النظرية الفرويدية حول الفن - وباعتقاده أيضًا أن الفن صفة إنسانية أساسها الخبرة والتجربة وهو عمل إنتاجى يحقق التوازن بين الكائن الحى والبيئة (والفنان عند ديوى) هو ذلك الإنسان ذو التناقضات التجريبية الواسعة للخبرة لديه والتى يستطيع بها أن يكشف عن المتناقضات مابين الكائن البشرى والمجتمع الإنسانى وبين البيئة الديناميكية .

أما «**جورج سانتيانا**»(١) فيصف فلسفة الفن بفلسفة الطبيعة أو المذهب الطبيعى وهو لايخلو من مثالية موضوعية، فقد قسم الفن إلى عناصر عدة وهى المادة والشكل والتعبير (المادة والإدراك الحسى) فالمادة عنصر من عناصر الجمال لها آثارها الكبيرة فى تحقيق البيئة الجمالية، و(الشكل) هو الإحساس بالجمال وهو مهم فى الفن والأسس الادراكية فيها و (التعبير) مجموعة من التأثيرات الانفعالية التى تضفى على المضمون الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات فى ذهن المتذوق .

أما الفن عند الفيلسوف الوجودى «**جان بول سارتر**» (٢) فهو ذلك اللعب الرافض الذى يشوه اللاوعى فى بعض الأحيان والوعى المقصود فى أحيان أخرى ، وهو إنتاج حى يحاول أن يعبر من عالم المحسوسات والمحددات العقلية والواقعية إلى عالم يتصف باللامحدود واللامعقول واللاوعى و هو فن فردى يرتبط بفردية الفنان أولاً وفردية المتذوق ، والعمل الفنى يحرر الإنسان من القيود والكبت، أما الفنان عنده هو ذلك الإنسان الذى أدرك بصورة منفعلة تناقضية هذا العالم فى داخله ورفضه رفضًا انفعاليًا قد يصل الى مستوى الهستيريا وكان أساس هذا الرفض دافعية الحرية فى ذاته ويحاول باستمرار أن يخلق عالمًا جديدًا لعامة الناس هو عالم اللاواقع واللامعقول.

أما نظرة «**فرويد**»(٣) العالم النفسى للفن فيقول إن الفن يصدر عن العقل الباطنى واللاشعور ومافيه من عقد مكبوتة ترجع فى صحيحها إلى الغريزة الجنسية والعمل الفنى هى خبرات الفنان النفسية والفنان عنده هو شخص منطو على نفسه يقترب كثيرًا من حالة المريض النفسى العصابى وأعماله الفنية وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة .

ويقول « **كوستاف يونج**»(٤) إنه عملية تعبيرية عن مكنونات الفنان يعبر عنها بوسائطه الخاصة لاشعوريًا نتيجة للمراحل التاريخية التى عاش فيها ثم يقوم الفنان بإعادتها فتكون خاضعة بمحتويات اللاشعور الجمعى هذا وفق مستلزمات روح العصر الذى يعيش فيه .

---

(١) جورج سانتيان (١٨٦٣ـ ١٩٥٢): كان فيلسوفًا وكاتبًا. ولد فى إسبانيا وترعرع فى الولايات المتحدة، وقضى نصف عمره بها. ولقد عبر عن فلسفته بأعمال فنية، كما عبر عنها بحوارات ومقالات أدبية ومقطوعات شعرية.

(٢) جان بول شارل إيمارد سارتر (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠م): هو فيلسوف وروائى ومؤلف مسرحى فرنسى ، درس الفلسفة فى ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية. ثم أصبح رائد مجموعة من المثقفين فى فرنسا.

(٣) ولد سيجموند فرويد فى ٦ مايو ١٨٥٦م، فى مدينة فريبورج بمقاطعة مورافيا بتشيكوسلوفاكيا الحالية .

(4) www.ar.wikipedia..org/wiki

يبين لنا هذا على أن أهمية الفن لم تكن قليلة حيث تقول فيلسوفة العصر (**سوزان لانجر**) [1] عن الفن إنه أساس الحضارات فبدونه تكون الحضارة ناقصه فى معظم النواحى الإنسانية والجمالية والثقافية والفكرية إذ يبين لنا أن أهمية الفن تكمن بوجودية الإنسانية فهو نشاط إنسانى بمعنى الكلمة وهو رؤية خاصة بجوهر الحياة قد لايمكن للكثير أن يتحسسوا بها لولا وجود الفنان فالفن هو رمز مبدع لم يكن موجوداً من قبل وظهر إلى الوجود من خلال الفنان .

وبعد أن أشرنا إلى آراء بعض الفلاسفة والنقاد، هناك بعض وجهات النظر الأخرى تجاه الفن الشعبى لنتبين بعد ذلك موقف العمل الفنى الشعبى من هذه الآراء:

رسكن (*) :

يقول (**رسكن**) إن الفن العظيم ليس تقليداً وهو الذى يرسل للآخرين بأى وسيلة أكبر عدد من الأفكار الحية العالمية الإيجابية[2].

فالعمل الفنى الشعبى هنا ليس عملاً مقلداً فهو مولود جديد بشكله وهيئته التى هو عليها، ملىء بالخبرات التاريخية والأسطورية والفنية والجمالية.

ريـــد (*):

يقول (**هربرت ريد**) [3] فى كل عمل فنى تعيش صفات فنية معروفة، وليس هناك فن يتميز عن فن آخر إلا بمقدار مافيه من هذه الصفات. وهنا يشير إلى (شوبنهور) وتأكيده لفن الموسيقى وأهميته عن أى فن آخر وبطلان هذه النظرية.

فالعمل الفنى الشعبى تحت هذا التعريف السابق يشتمل على مضامين وعناصر فنية شأنها شأن الأعمال الفنية الأخرى، تلك العناصر الفنية التى تعرضنا لها فيما سبق من البحث .

ماتيس (**) :

نشر (**ماتيس**) مذكرات فنان فى مجلة فرنسية عام ١٩٠٨ نقتطف منها الآتى:

التعبير الفنى بالنسبة لى ليس هو الشىء الموجود فى شدة الألم والغضب أو أى انفعال آخر يحمله الوجه عادة ويرتسم عليه، ولكن التعبير عندى هو عملية التنظيم الكلية فى الصورة لابد أن يعمل عملاً،

---

(١) سوزان لانجر (susanne k. elanger) وهى فيلسوفة أمريكية من أصل ألمانى (١٨٩٥ - ١٩٧٥) أهتمت بدراسة الفن، والفلسفة والمنطق، وعلم الجمال، وعلم اللغة، كما قامت لانجر بدراسة نظرية الأشكال الرمزية عند الفيلسوف الألمانى (إرنست كاسيرر) والتى تركت تاثيرًا كبيرًا على منهجها الفلسفى فى دراسة الفن.

(*) جون رسكن Gohn Ruskin أديب وفيلسوف وفنان إنجليزى ولد عام ١٨١٩ ومات عام ١٩٠٠.

(٢) عبدالغنى النبوى الشال: عروسة المولد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٧، ص ١١٠.

(*) هربرت ريد Herbert Read من أكبر فلاسفة ونقاد القرن العشرين .

(٣) عبدالغنى النبوى الشال: مرجع سابق، ص١١٠.

(**) ماتيس Matise ولد فى عام ١٨٦٩، وتوفى ١٩٥٤ .

(٤) عبدالغنى النبوى الشال: مرجع سابق، ص ١١٣.

وكل شىء لا يؤدى وظيفة فى الصورة يصبح عنصرًا مخربًا للصورة كلها(٤). ومن خلال هذا التعريف تضح لنا أصالة العمل الفنى الشعبى، فالفنان لا يشغل نفسه بالتعبيرات الحسية، بل كل همه الكيان العام التعبيرى المحمل بكل القيم الفنية والاجتماعية، فكل خط ورمز فى ذلك العمل يلعب دورًا مهمًا لنجاح الشكل العام فى صورته الكلية.

رايس (١):

يقول (**تالبوت رايس**) الفن تعبير عن أحاسيس وقيم شعورية أو لاشعورية، ويمكن أن يكون لغة أو سحرًا ويبذل فيه العقل مجهودًا ملحوظًا وتنشغل به الحواس لصياغته وتشكيله وبنائه(٢).

العمل الفنى هنا بمثابة انطلاقة يشعر بها الفنان ليتجاوب مع الظروف المحيطة به، وهو انطلاقة لاشعورية تكمن فى أعماق الفنان خلال التاريخ، فيعبر عنها وهو لايدرى من أمرها إلا القليل.

جيل (٣):

يقول (**إيريك جيل** Eric Gill) بشىء من المبالغة إن الفن يشمل كل شىء يصوغه الإنسان وكل مصنوع هو عمل فنى.

بناء على هذه المقولة يجب المحافظة على العمل الفنى الشعبى ضمن الأعمال الفنية الأخرى، لأنه تراث للتاريخ كله ، يحكيه عن طريق كل جزء فيه.

أندريه لوت (٤):

ليس من الإسراف أن نقول «إن الدراسة الجادة العميقة لنماذج فن التصوير المصرى الخالدة قد تقودنا إلى أنه المنطلق الحق لفن التصوير الحديث ودعامة تطوره وتألقه وازدهاره.».

وبناء على ذلك سيظل التصوير الشعبى الذى عرفته مصر ـ منذ عصر ما قبل الأسرات وحتى الآن ـ واحدًا من أهم مصادر إلهام الفنانين، بما يحمله من ثراء وأصالة، وصدق، وحيوية متدفقة، وتعبير مؤثر فعال استمدها من تراكم خبرات ومهارات وقدرات على مدى طويل، جاء تلبية لاحتياجات حياتية سواء سيكولوچية أو نفعية أو جمالية، كما كانت الفنون الشعبية مصدرًا للإلهام للفنانين كنمط فنى له كيان وأسلوب مميز، ويرجع للفنانين والنقاد فضل الكشف عن معالم هذه الفنون وقيمتها الفنية.

* * * * * * * * *

---

(1) -The backgrand of art, D. Talbot Rice.

(٢)، (٣) عبدالغنى النبوى الشال: مرجع سابق، ص ١١١.

(٤) د. ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١، ص ٨٢٨.

تعقيب :

من خلال ما سبق تقديمه من أراء الفلاسفة فى الفن ، يتضح لنا النتائج التى تستند عليها المقومات الفلسفية لزخارف الفنون الشعبية:

١ ـ الاعتقاد ملازم للتعبير الفنى الإبداعى فالإيمان بالمفاهيم أساسى فى بناء الفلسفة وما يروى قابل للتناقل عبر الأجيال.

٢ ـ التحرر من التاريخ وأسر الزمن مثل (آراء ديكارت) وكانط وهيجل وغيرهم فالفلسفة لاتعرف حدودًا وهو ماينطبق على زخارف الفن الشعبى.

٣ ـ إن الحقيقة لم تكن فى يوم ما وقفًا على مذهب بعينه فالفلاسفة فى الفن الشعبى كالبشر متباينون فيما يقولون ويعتقدون(١).

٤ ـ إنها التواصل الحقيقى بين رواة الماضى والحاضر وبين الرموز التى كانت والقائمة.

٥ ـ تاريخ زخارف الفلسفة الشعبية شبكة من العلاقات الفكرية والمنازعات المذهبية.

٦ ـ الحقيقة كما يقول الفلاسفة ليست ملكًا لأحد، وإنما البشر جميعًا ملك للحقيقة، كذلك الزخارف فى الفن الشعبى.

٧ ـ الفلسفة الشعبية هى التفتح على الآخرين والتلاقى معهم والاستجابة لهم.

٨ ـ الفلسفة الشعبية الزخرفية شهادة معبرة عن نقاء الحياة دون قيود.

٩ ـ «أروع ما فى الحياة أن تكون هوايتك هى حرفتك»، ويقول (شوبنهاور) إنه «إذا كان ثمة أناس يعيشون من الفلسفة، فإننى قد اخترت أن أعيش للفلسفة»، كذلك يكون الفنان الشعبى المزخرف.

إن الفن الشعبى الزخرفى تنمية ونماء، للبعد الإيجابى، للسلوكيات الفنية الزخرفية إذا كان المقصود بناء الإنسان مجتمعيًا ليحقق التواصل الإنسانى من خلال رموز الزخرفة. وقد تكون الثقافة الشعبية الزخرفية خاطئة فتؤدى إلى الانحراف، ومن ثم يمكن أن تكمن قيمة الثقافة الزخرفية الشعبية فى طبيعة القيم التى تحققها(٢).

* * * * * * * * *

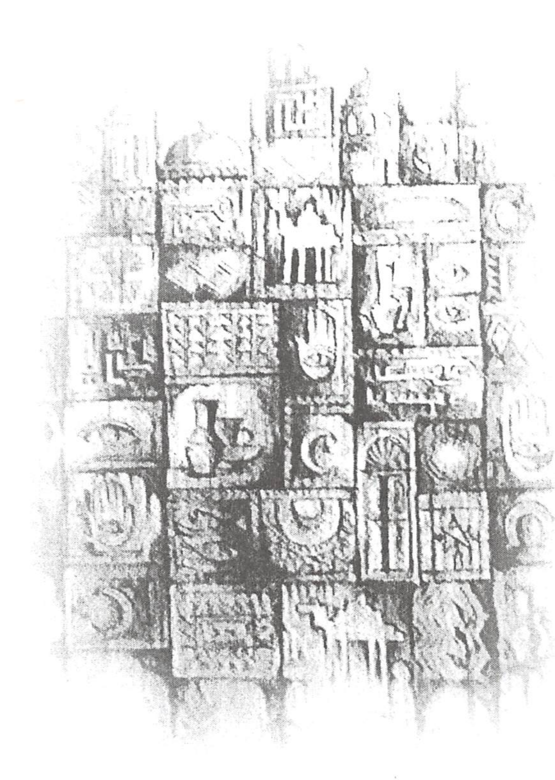
---

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: جماليات الزخارف الشعبية، مقدمة فى تربية الإحساس، مطبعة العمرانية، ٢٠٠٣، ص١٤١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٦.

• الفصل الثانى

حدود إرتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر



المقدمة:

الفن مع الإنسان منذ النشأة الأولى، كل مانراه من مضامين ومن أساليب فنية قام بها الإنسان فلا يزال جزءًا لايتجزأ من تاريخه، بل ومن ثقافته وتراثه وعلومه، ويتشكل مع اختلاف المكان وتباين الزمان ويتغير بتغير الفكر وتنوعه واختلاف المشاعر والوجدان، حتى نستطيع أن نقول إن الفن بالنسبة للإنسان هو المقياس الحقيقى لرؤيته الشخصية والنفسية والحسية والنفعية والحضارية.

وقد أتاحت الأقدار للفنون المصرية أن تمتد بها الحياة آلافًا من سنين على خلاف ما أتيح لغيرها، كما قد تعرضت لصنوف شتى من الأحداث، وتأثرت بعوامل عدة، وأنه يمكن بفضل ماحفظ من آثارها طوال تاريخها تتبع نشأتها وتطورها واستقصاء مظاهرها، والبحث فيما صاحبها من أفكار وأغراض فى مدى طويل لا يتسنى فى بلد آخر(١) .

وقد ورثنا نحن المصريين على مر الحضارات المتعاقبة كثيرًا من مشاعر أجدادنا الأولين وأحاسيسهم الفنية وترسب فى نفوسنا كثير من تصوراتهم وأخيلتهم، وأنه ليفيدنا أن نتعرف على أصول هذا كله لنبنى على أساس سليم وأن يكون لنا فن أصيل، ينبع من طبيعتنا ويتفق وما نطمع فيه من مكانة مرموقة بين الأمم الحديثة، وفوق هذا كله فإن فنون مصر تؤلف حلقة مهمة فى تاريخ الفن عامة، ولن يتيسر دراسة تاريخ التقدم الحضارى إلا إذا حظيت الفنون المصرية الشعبية بما هى أهل له من العناية والاهتمام.

لقد استطاعت حضارات مصر المتعاقبة على مر العصور أن تحتفظ بشخصيتها رغم ما مر بها من محن، داخل أرضها من غزاة لم يستطيعوا فرض لغة أو حضارة عليها، ولذا فقد خلفت مصر من آثار فنونها المختلفة ما يفوق فى قيمته وعدده سائر ممن تبقى لها من آثار، حتى لتعتبر الحضارات المصرية فى جملتها حضارات فنية راقية مهما كانت أسبابها وغاياتها وفلسفاتها.

الفنون والحضارات الإنسانية

تعد الفنون الشعبية للحضارات المتعاقبة فى مصر مصدرًا مهم للفن التشكيلى الشعبى ليس بالتقليد ولكن بفهم الأسلوب والطابع الفنى وملاءمته للوظيفة. ودراسة تلك الأعمال التى أنتجت فى العصور السابقة تعيد فى أكثر من رؤية الشكل وعلاقته بالوظيفة، والأسلوب الفنى وعلاقته بالشكل والملمس والبناء التشكيلى والزخرفة، اللون وعلاقته بالأسلوب والشكل، وعلاقة كل ما سبق بالبيئة التى يعيش فيها صانع هذه الأعمال.

وتتمثل تلك الفنون الشعبية للحضارات المصرية المتعاقبة مبتدئة بفنون الإنسان الأول، وفنون الإنسان البدائى فالفن الفرعونى ثم القبطى ثم الإسلامى، حتى العصر الحديث ومدارسه الفنية المتعددة.

---

(١) د. محمد أنور شكرى: الفن المصرى القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٣.

وعند تتبعنا للعصور الفنية المختلفة، نجد أن الفنان لجأ إلى ترجمة عناصر الطبيعة ـ من جماد أو نبات، حيوان، وإنسان ـ من خلال أشكال تمثيلية أو أشكال هندسية أو مجردة، فمن الطبيعى أن تلك الترجمة أيًا كانت بواعثها المفاهيم العقائدية أو الروحية أو الثقافية أو الاجتماعية أو الاقتصادية تشكل فى مجملها ثقافة العصر الذى يعيشه الفنان. فكثيرًا ما كانت الفنون عبر الحضارات متأثرة بنظم معينة فى تشكيلها.

فالفنان المصرى القديم تميزت أعماله بالثراء والخصب للرموز العديدة ذات الدلالة الدينية. فنرى نسق تكرار الشكل فى الرسوم الحائطية تعبيرًا عن معان كالانتظام والاستقرار والوفرة أو التعدد، سواء كان ذلك خلال تنظيم أفقى أو رأسى. أما الفن القبطى فقد تأثر بالطابع البيزنطى واتخذ مظهرًا رسميًا شبيهًا بالفنون الفرعونية ذات الطابع الدينى. التى كانت تتباين مع الفنون الشعبية المعاصرة لها. وتميز الفن القبطى بكامله بطابع شعبى خالص إذ أن الحكام الرومان كانوا معزولين عن الشعب وفى حالة قطيعة وعداء. أما الفن الإسلامى فهو فن قائم على التجريد الهندسى، فمن المفاهيم والتعاليم الدينية لفلسفة الإسلام تأكدت سيادة مبدأ التجريد والرمز، ولقد كان فن الأرابيسك والأشكال النجمية ذات دلالة رائعة للتعبير عن معان مثل الانتشار والنمو والسعى والتآلف، والمطلق اللانهائى.

وفى العصر الحديث جاوز الفن التشكيلى المفاهيم التقليدية التى أرستها الحضارات السابقة، وأصبح العلم والتكنولوجيا هما أساس الفن . فتعددت مجالات التنظير من حيث الإبداع والتقنية والتطبيق.

ولقد استعان الفنان بما أتاحه التقدم العلمى من النظريات العلمية التى توصل إليها علماء العصر. فنجد أن قانون "نيوتن" الخاص بتحليل ضوء الشمس، جعل الانطباعيون يرون أن قانون الطبيعة يكمن فى السرعة والتغير. وعبرت الانطباعية عن قانون الطبيعة فى عالم كل ظواهره فى حالة تغير دائم. أما المذهب التكعيبى ، فقد حاول التوصل إلى القانون الطبيعى، ومحاولة فهم معنى الوجود بالتأكيد على أن كل شىء فى الطبيعة إنما هو هندسى كالاسطوانة والكرة والمخروط.

ولذلك فإن الفنون الإنسانية والحضارات السابقة هى مصدر مهم من مصادر التصميم، والتى يمكن أن يستعين بها الفنان فى إمداد مجتمعه بمنتجات تفى بحاجته تحوى قيمًا جمالية ونفعية وعلى اتصال بتاريخه وأرضه.

ويهتم هذا الفصل من البحث بحدود ارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر، وذلك بالوقوف على مقومات تلك الفنون ومميزاتها وعناصرها الفنية من خلال التعرض لها بالبحث والتحليل. بدأ من الحضارة المصرية القديمة، فالوسطى، فالحديثة، ثم الحضارة القبطية، نهاية بالحضارة الإسلامية.

❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁

الدولة القديمة

نبذة تاريخية:

شغلت الدولة القديمة فترة طويلة تزيد على خمسمائة عام، تضافرت فيها جهود المصريين على اختلاف طبقاتهم فبلغوا فى مدارج الحضارة آفاقًا بعيدة، وحققوا لمصر عهدًا مجيدًا معتمدين فيه على الأيدى العاملة منهم وعلى مواردهم الخاصة. وأهم ما تتسم به حضارة ذلك العهد هو طابعها المصرى الصميم وروحها الخالقة المبدعة، بما يميزها عن حضارة أى عهد آخر فى تاريخ مصر.

الدولة القديمة من ٣٤٠٠ ـ ٢١٦٠ قبل الميلاد:

وتبدأ من الأسرة الأولى حتى العاشرة وتعتبر من أقوى المراحل التى مرت بها مصر الفرعونية القديمة حيث تجلت بحضارتها الفنية التى لم تسبقها حضارة من قبل وبهرت العالم الإنسانى بفنونها المعمارية والنحتية والتصويرية والتطبيقية وغيرها من مختلف العلوم والفنون التى عبرت عن فلسفة شعب حضارى ظهرت آثاره العظمى منذ فجر التاريخ، فى إبداع رفيع وأداء تشكيلى معجز عبر فيه عن فلسفته وعن معتقداته وعن آماله، متخطيًا الحواجز والمعوقات، متحديًا كل ما يواجهه من المشكلات التى انتصر عليها جميعًا بفضل إصراره وعزمه وقدراته الخلاقة وثقافته العميقة المتشعبة وخبراته الموفورة.

لقد تجلت فنون الفنانين من الدولة القديمة تؤيدها ممارساته اليومية للعمل الفنى دون توقف أو انقطاع داخل المقابر والمعابد، وفى تشييد الأهرامات التى تعد إحدى عجائب الدنيا السبع، فضلاً عن ذلك الرصيد الضخم من هذا التراث التشكيلى الهائل الذى يشير إلى مكانة الفنان وعظمته وجدارته فى مجال الخلق والإنشاء فى عبقرية وفحولة يقصر أمامها كل جهد إبداعى متطور فى دنيا الفن المعمارى والفن النحتى والفن التصويرى والفن التطبيقى الجمالى الذى يلبى حاجات المجتمع إلى أجيال لاحقة(١).

الدولة الوسطى : من ٢١٦٠ ـ ١٥٨٠ قبل الميلاد:

تقع هذه المرحلة ابتداء من الأسرة الحادية عشرة إلى الأسرة السابعة عشرة، واستمرت على نهج الدولة القديمة فى تسجيل معالم الفن التشكيلى وفق التقاليد المرعية الماضية كما كانت عليه مع تغيير فى بعض المظاهر حيث لوحظ بعض الارتفاع فى نسب الأشخاص ونحافة الأجسام للحصول على درجة أسمى من الرشاقة والهندام النحيل والقوام الجذاب.

---

(١) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود النبوى الشال: الحضارة الفنية التشكيلية فى مصر القديمة، الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة فى حضارة مصر الفنية التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٢١.

وإذا اتجهنا إلى معابد بنى حسن[١] من الأسرة الثانية عشرة فسنجد مجموعات كبيرة من الرسوم التى تصور الواقع بما فيه من خير وشر وما يحدوه من محاسن ومساوئ، ولكننا بدورنا نلحظ أن النزوع إلى الواقع الملموس لم يدم حتى نهاية الفترة على النسق نفسه فقد لجأ بعض الفنانين إلى عملية التنميط وتحديد معالم نوعية للأشكال التى تعبر عن الفرد فى وضع خاص ونمط معين، حتى يتسنى للفنان إبراز المحاسن التى يريد إلقاء الضوء عليها، بالأسلوب الذى يراه هو مفضيًا إلى ذلك من خلال ما يعتمل فى نفسه وما يدخره فى وجدانه تحقيقًا للصلاحية الفنية التشكيلية بمنظوره ومنطقه المحدد.

أما فى مجال التصوير والرسم فى منطقة بنى حسن فإن معظم الرسوم تسودها النزعة الواقعية التى لم تكن معهودة من قبل وذلك منذ قيام الأسرة الثانية عشرة، وهذه الظاهرة تذهب إلى حد بعيد فى بعض الأحيان إلى بروز الرسوم والتخطيطات (الكاريكاتورية) لمظاهر الحياة اليومية القائمة.

ومما هو جدير بالذكر أن هذه الرسوم التى انبثقت عن هذه الاتجاهات يشف معظمها عن مجموعات خاصة بالآلهة.

الدولة الحديثة: من ١٥٨٠ ـ ١٠٩٤ قبل الميلاد الأسرة ١٨ ـ ٢٠:

من أبرز المعالم الرئيسية فى هذه الدولة الرسوم المنتشرة فى معبد الدير البحرى والتى تعبر عن القارب الذى يتميز بتصميم خاص وهو يعبر البحر ويمثل القرية العائمة، ونرى أيضًا مظهرًا من المظاهر البارزة يسجل مجموعة من الزنوج الصوماليين ورسومًا تعبر عن أشجار البخور وطبيعة البيئة المحلية، وقد أصبح الفنان يتخذ لنفسه أسلوبًا تعبيريًا ذاتيًا وقد يلجأ فى هذا التعبير إلى محاولات من التنوع والتعدد فى الأسلوب القائم على صور من التفريع على أساس الوحدات والعناصر المكانية، فبعض الجدران التى يشتمل عليها هذا المعبد تتخذ أسلوب التلوين وذاك بأسلوب النحت، وتكوين مناطق البروز.. وهكذا[٢].

الحضارة المصرية القديمة:

تعتبر الحضارة المصرية حسب اتفاق معظم الباحثين والدارسين أصل كل الحضارات، حيث تأثر بها الفن البيزنطى والفن الرومانى وفنون ما بين النهرين والفن الآشورى. وكثير من الحضارات والأمم التى قامت بعدهم.

وقد ورثنا نحن المصريين كثيرًا من مشاعر أجدادنا الأولين وأحساسيهم الفنية، وترسب فى نفوسنا كثير من تصوراتهم وأخيلتهم، وأنه لما يفيدنا أن نتعرف على أصول هذا كله لنبنى على أساس سليم، وليكون لنا فن أصيل، ينبع من طبيعتنا، فالفنون المصرية تؤلف حلقة مهمة فى تاريخ الفن عامة[٣].

---

(١)، (٢) المرجع السابق، ص٢٤، ٢٥.
(٣) محمد أنور شكرى: الفن المصرى القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٤.

ومن يطلع على تلك الحضارة المصرية يدرك مدى المجد الفنى الذى بلغ قمته فى ذلك الحين، وما حققه من تكامل فى تسجيله للأحداث، سواء بالنحت أو التصوير أو الزخارف على الجدران، كما أكد الفن المصرى القديم تفوقه وتميزه فى فن النحت الذى تميز بتصميم فريد اكتملت فيه القيم التشكيلية فى الكتل والأسطح، كذلك أكد على أهمية الجانب الزخرفى، إذ كان الفنان المصرى لا يكتفى فى رسومه بالسطح الخارجى للعمل الفنى سواء كان تابوتًا أو آنية أو طبقًا، حيث كان يضع رسومه وزخارفه من الداخل، ويهتم بها بنفس اهتمامه من الخارج، كما أكد دوره تجاه الجانب التطبيقى للتراث المصرى القديم، من أثاث، وأوان، ونسيج وحلى وتطعيم، وخزف، وآلات طرب، ونماذج سفن.. ومن الناحية العمرانية والهندسية فتكفينا الأهرامات أكبر شاهد باق حتى يومنا هذا.

وفى هذا الفصل من البحث نعرض للفن المصرى من أقدم عصوره حتى عصر الدولة الحديثة حيث العصر الذهبى للفن المصرى القديم، ومراحل تطوره، واستجلاء مظاهره وخصائصه.

الفن المصرى القديم

إن من ابرز صفات الإنسان القدرة على التعبير عن خلجات نفسه وآماله ومخاوفه ونظرًا إلى أن طبيعة هذه الميول فطرية يشترك فيها الناس جميعًا، فإن كل فرد لديه الاستعداد أيضًا لنقل تعبيرات الآخرين، وهذا التجاوب الفطرى يعتبر دعامة أساسية فى تكوين المجتمعات الإنسانية. ولما كانت طبيعة الإنسان مرنة وقابلة للتعديل والتشكيل طبقًا للبيئة التى يعيش فيها، فقد تغيرت أنماط التعبير الفنى فى المجتمعات والبيئات المختلفة وهذا يفسر لنا الفروق الواضحة بين حضارة وحضارة أخرى، وعندما نتحدث عن التعبير الإنسانى فنقصد جميع وسائل التعبير باللفظ والنغمة والحركة والشكل ويضم هذا الإطار الفنى الواسع الفنون التشكيلية. التى تتضمن فنون العمارة، النحت، الرسم والتصوير، وفنون الزخرفة والفنون التطبيقية بأنواعها وكذلك الفنون الفطرية والبدائية.

لقد ارتبطت الفنون المصرية القديمة، مثل النحت والرسم والنقش، ارتباطًا وثيقًا بالهندسة المعمارية. ولم يمثل أى منها فنًا مستقلاً، وإنما كانت تستخدم من أجل زخرفة المعابد والمقابر. وقد أثر ذلك كثيرًا على ملامح تلك الفنون، وموضوعاتها وسبل استخدامها. وعندما تصور الفنان المصرى القديم الدار الآخرة باعتبارها دار الخلد والمتعة الأبدية، فإن ذلك المفهوم كان مصدر الوحى والإلهام لأعماله. ولم يكن هدفه، التأكيد على جمال الشكل الفنى وإبرازه أمام المشاهد، إذ أن تلك الأعمال الفنية كانت تبقى فى مقابر مغلقة. وكانت للفنان المصرى القديم نظرته المتعمقة إلى الحياة، فحاول أن يصورها فى أشكال رمزية تعبر عن المبادئ والقيم السائدة فى المجتمع، مثل الآلهة والملك والإنسان والمرأة والأسرة ... إلخ.

وعندما جاء الإسكندر الأكبر إلى مصر، امتزج الفن المصرى بالفن الإغريقى وتبنى أساليبه فى اللون والحركة. كما تأثر الفن المصرى بموضوعات الأساطير الإغريقية. وقد لعب جسد الإنسان دورًا كبيرًا فى ذلك الفن. وصورت التماثيل قسمات وجه الإنسان ومعالم جسده بتفصيل كبير، معبرة عن حركة الجسد

من خلال الأردية المتموجة، فى محاولة جادة لمحاكاة الحقيقة. واستمر ذلك الأسلوب إلى القرن الأول الميلادى، وقد عرف بالفن الهللينى.

وبينما اهتم الفن الهللينى بمحاكاة الحركات والألوان وملامح الطبيعة، فإن الفنان المسلم قد نأى بفنه بعيدًا عن تقليد الطبيعة، إذ لم يكن ذلك هدفه أو موضوع اهتمامه. وبدلا من ذلك، ركز الفنان المسلم على الأشكال النباتية والحيوانية والهندسية. ويتميز إبداع الفنان المسلم بجاذبية تجتاز حدود وحواجز الزمان والمكان واللغة والثقافة والعقيدة. ومن بين ملامح ذلك الفن، هناك التجريد والتناسق ومحاولة الالتزام بالقواعد الرياضية التى تحكم الكون، هذا إلى جانب كونه عامًا وعالميًا وجامعًا: بحكم أنه ظهر خلال حقبة وجيزة غمر فيها المد العربى مساحات شاسعة وثقافات عديدة، وبهذا كان من الطبيعى أن يستوعب ذلك الفن الثقافات المتنوعة لتلك الحضارات العظيمة التى من بينها الفرعونية والآشورية والبابلية والفينيقية والساسانية واليونانية والبيزنطية. وقد اندمجت تلك الثقافات المتنوعة فى ثراء فنى وحضارى واحد يجمع الأمم التى اعتنقت الإسلام. ويمكن أن تندرج الأساليب الفنية التى سادت فى بلدان المسلمين حضاريًا وتاريخيًا تحت الأسلوب الأموى، ثم الأسلوب العباسى الذى ارتبط بقيام الدولة العباسية عام ٧٥٠م. وعندما ضعفت الخلافة العباسية، ظهرت أساليب إقليمية مثل الأنماط الفنية الفارسية والفاطمية والمملوكية والعثمانية والهندية.

فقد ضمت المعابد والجبانات والقصور الملكية، فى العصور الفرعونية، ورشًا عمل بها حرفيون متخصصون، فى صناعة الأثاث والحلى والزجاج والمعادن وغيرها من المنتجات. وتزخر المقابر بمشاهد وأشكال تصور مجموعات مختلفة من الحرفيين، مثل النجارين والنساجين، وتمتلئ متاحف العالم بمختلف المنتجات من إبداع أولئك الحرفيين الأفذاذ. ولقد أتى الحرفيون المصريون، على امتداد أربعة آلاف عام، بمختلف الأنواع من الفنون الصغيرة التى تباينت فى الأسلوب وفى المذاق الفنى، وعرفت فى جميع أنحاء العالم. ولقد برزت مهارة المصريين القدماء فى فنون الحفر على جميع أنواع المعادن، بأشكال زخرفية، وتطعيمها بحليات من الأحجار شبه الكريمة والزجاج الملون. كما برعوا فى الأعمال الخشبية، مبدعين أنواعًا مختلفة من الأثاث للقصور الملكية، كانت فى الغالب مطعمة بالذهب، والأحجار شبه الكريمة.

وبالنسبة لعهود خلافة وولاية حكام المسلمين، فإن صناعة زجاج المشربيات وفن الأرابيسك، كانت رائجة وشائعة أيضًا. ولم تزل أنواع الأوانى الزجاجية الشفافة المختلفة باقية إلى اليوم، وحتى تلك الصغيرة من بينها، قد صنعت بتفاصيل دقيقة للغاية وتحمل رسومًا لمختلف الآثار. ومن الجدير بالذكر أن الأوانى الزجاجية فى العصور الفرعونية كانت تصنع حول قوالب جاهزة. ولم تستخدم طريقة نفخ الزجاج حتى العصر الرومانى. وكان النسج فنًا شائعًا ازدهر خاصة فى الحضارة القبطية واستمر خلال العصور التالية من خلافة وولاية حكام المسلمين، حيث انتشرت صناعة القماش والسجاد الفاخر، عالى الجودة.

ومما لا شك فيه عند دراسة وتحليل عناصر الفن المصرى القديم فإن ذلك يتطلب التعريف بتاريخ هذ الفن وجماليته، ونخص بذلك الأسلوب الزخرفى فى التصوير المصرى الفديم بصفة عامة وفى الدولة الحديثة بصفة خاصة. حيث العصر الذهبى لفن التصوير المصرى القديم وذلك من خلال الدراسة التحليلية لعناصر التكوين الزخرفى الذى يمثل ملامح الفن المصرى والعوامل التى أثرت فيه وأهم مميزاته وسماته الزخرفية والقيم الجمالية للزخرفة التطبيقية فى الدولة الحديثة.

العوامل التى أثرت فى الفن المصرى القديم :

١ / ١ عقيدة الفن المصرى القديم :

آمن قدماء المصريين فى عهد الأسرات بالبعث والحساب ثم الخلود السرمدى فى أرض النعيم، أو الشقاء المستديم فى حفرات الجحيم، وأن هذا الكون وهذه الحياة إن هى إلا رحلة نحو هذا الخلود، ومرحلة الانتقال عبر الدارين الأولى والآخرة فى الموت.

ولقد تسلطت عليهم فكرة تعدد الآلهة. وكان لهذه العقيدة الراسخة فى عقولهم ووجدانهم أعظم الأثر فى تقويم حياتهم وجعلها مهيأة لهذا الهدف، فلم تبنى الأهرام (وهى مقابر للملوك) إلا من أجل هذا الغرض، ولم تحنط الجثث إلا للحفاظ عليها من الزوال والاستعداد لرحلة الخلود، لهذا جاء الفن المصرى القديم عاكسًا لهذه النظرة التأملية فى الحياة فحرص على تحنيط جثث موتاه فى مدافن منيعة، زين جدرانها بكتابات ونقوش تمثل مناظر مختلفة للميت وهو يراقب الخدم أثناء قيامهم والمحافظة على روحه بعد الوفاة، ووضع العديد من التماثيل فى المقابر، وإرضاءً لآلهته، فقد شيد لها المعابدالضخمة من الحجر الصلد واهتم بتنميقها وزخرفة جدرانها[(١)] ومن خلال ذلك جاء الفن وثيق الصلة بالعقيدة الدينية ولم يفصل بين السلطتين الدينية والمدنية، فالفن المصرى القديم يعطينا دليلاً على الكيفية التى استلهم بها الفنان صوره من الحياة اليومية من أجل التعبير عن المعانى الغيبية ذات الأبعاد الرمزية [(٢)]. ولما كان الفن على مختلف صوره محكومًا بالدين والعقيدة التى أمسك بزمامها الكهان فقد وضعت له مناهج وتقاليد خاصة لا يستطيع الفنان أن يخرج أو يحيد عنها ولهذا نجد أن رسوم الأشخاص لها قواعد محددة التزم بها الجميع على مدى ثلاثين أسرة فرعونية وعلى مدى ٣٢٠٠عام ق. م، حتى أن الصورة الأخيرة التى اندمج فيها الفن المصرى مع الفنون الإغريقية والفنون الرومانية احتفظت بهذه السمات خاصة عند التعرض للآلهة والملوك.

وعند دراسة الفن المصرى يجب أن نأخذ فى اعتبارنا فلسفة العصر، وفلسفة العصر تمثل المحتوى الفكرى والثقافى والإدراك للأشياء وأسلوب التعبير عنها إضافة إلى ذلك العقيدة والتى هيمنت على فكر وفلسفة المصرى القديم بل شعوب الأرض القديمة جمعاء.

---

(١) إبراهيم نمير، أحمد نجيب، زكى على: مصر فى العصور القديمة، مكتبة مدبولى، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص١٦١.
(٢) محسن عطية: روائع من الفن المصرى، عالم الكتب، ٢٠٠٣، ص٦ .

فالفن المصرى القديم يعكس فلسفة الحياة والعقيدة كما يقول هيجل الفيلسوف الألمانى الشهير بهذه المناسبة مقولة جميلة وهى (ان كل فلسفة هى نتاج عصرها وما يزخر به).

١ / ٢ طبيعة مصر وأثرها فى عقائد المصريين وفنونهم :

لاغنى لفهم الفنون المصرية، وحسن تقديرها عن التعرف على العوامل المختلفة التى كان لها فيها تأثير واضح . وأول هذه العوامل طبيعة مصر وما كان لها من آثار عميقة على سكانها عامة وعلى الفنانين خاصة ، فهى تمتاز بقوة شخصيتها، حتى أنها لتطبع كل ما فيها وما يجد سبيله إليها من نبات وحيوان وإنسان بطابع خاص، كما أنها تتميز بوضوح معالمها، وجلاء مظاهرها، وانتظام أحوالها، وجريانها على نسق متشاكل جليل، لايكاد يختلف من وقت إلى آخر[١].

ومصر من أخصب بلاد العالم، يزدهر فيها النبات والحيوان، ويرجع فضل ذلك إلى نهرها العظيم، وعصب الحياه فيها وعلة وجودها وبقائها، ولولاه لكانت جزءًا من الصحراء. وهو فوق ذلك يربط بين بلادها، ويقرب بين أجزائها، ويفرق من حدة الفروق بين أطرافها، فكان لهذا كله أثره فى تاريخها السياسى وفى فنونها جميعًا.

وصحارى مصر، والتى يشملها فضاء شاسع ، كانت ولاتزال، تملأ قلب كل من يجوب فيها، روعة بما توحيه مظاهرها من معانى الجلال والخلود. وقد وجد المصريون فيها الكثير من المواد ينقشون فيها الصور والمناظر، ويصنعون منها التماثيل كالحجر الجيرى، والمرمر المصرى، والأردواز، والحجر الرملى، وأحجار الجرانيت وغيرها[٢]. وقد تصوروا كذلك أن الموت مجاز لحياة أخرى خالدة، يستأنف فيها الإنسان متع الحياه الدنيا ومباهجها ، فبالغوا فى الاهتمام بمقابرهم، بأن أحسنوا بناءها أو حفرها فى الصخر، وزينوا جدرانها بالصور والمناظر الملونة، وأودعوا فيها أعدادًا كبيرة من التماثيل. وهكذا كانت أغلب آثار مصر الفنية وثيقة الصلة بالعقائد الدينية.

٣/١ البيئة المصرية :

تتميز البيئة المصرية بشمسها الساطعة وسمائها الصافية وذلك الوادى الأخضر المنبسط والذى يحده من الجانبين سلسلة من الهضبات التى ترتفع حينًا وتنخفض أحيانًا بصخورها المختلفة مما أبرز خصائص الطبيعة المصرية وحدد معالمها وأتاح للمصريين أن يعرفوا حساب السنين وأن يتأملوا فى دورة الشمس وقد كان لهذه الطبيعة الواضحة المعالم الأثر الأول فى تكوين العقيدة المصرية القديمة، فالإنسان هو أول من واجه الطبيعة، بوصفه ذاتاً نشيطة، فالطبيعة أصبحت موضوعًا بالنسبة إليه، والشئ فى الطبيعة لا يصبح موضوعًا إلا عندما يصبح موضوعًا للعمل أو أداة له فعلاقة الذات بالموضوع لا تنشأ إلا بالعمل [٣].

---

(١) محمد أنور شكرى: الفن المصرى القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥.
(٢) المرجع السابق، ص٦.
(٣) ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥، ص ٣٨.

وقد كان إعجاب الفنان المصرى بالطبيعة وحبه لها سواء أكان ذلك بالنسبة للنباتات البرية أو التى يزرعها وللحيوانات والطير وكل ما تزخر به البيئة المصرية من مظاهر الحياة ما دفعه إلى أن يتأملها وأن يعيش معها عيشة المحب المتذوق لها وقد كان من أثر ذلك أن ألهمته هذه الطبيعة كل أعماله الفنية فلا تكاد نجد فى إنتاج الفنان المصرى عبر التاريخ إلا ما تأثر به فى الطبيعة المحلية تأثرًا عميقًا وما انعكس فى نفسه منها من أحاسيس ومشاعر. هذه الطبيعة القوية البسيطة الرائعة أشاعت فى نفوس المصريين الهدوء والاستقرار، والاستمساك بالتقاليد الموروثة، كما لابد أن أوحت لهم بمعانى الروعة والجلال، والخلود والدوام، وقد وجد هذا كله سبيله إلى فنونهم(١). ولعل مثل هذه الحقيقة هى المفتاح الذى نفهم منه الفن المصرى القديم وأن ندرك حقائقه وأهدافه.

فالدولة القديمة تميزت برسوخ التقاليد الأسلوبية، وتقنين القواعد التى تحكمت فى الفن المصرى القديم بجميع إنتاجاته، ومن أهم هذه القواعد تحديد أجزاء الجسم البشرى التى ترسم أو تصور أو تنقش من زاوية البروفيل، ومن الخصائص التى التزم بها الفنانون هى التعبير عن الملك فى صورة أكبر حجمًا من كل الشخصيات الموجودة فى اللوحة معه ولابد أن تكون صورته ذاتية وتنطبق ملامحها تمامًا على ملامح صاحبها حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليها فى العالم الآخر(٢). ولابد أن تظهر صورة الفرعون وهى خالية من أى عيوب ويفيض منها التعبير عن الاستقرار والعظمة والقوة . كما امتاز فنانو هذا العصر بحرية التعبير عن رسوم وصور الحيوانات والطيور والأسماك بكافة الأشكال وأبرزوا الملامح والخصائص لتلك المخلوقات (٣).

وفى عصر الدولة الوسطى رسخت قواعد فن التصوير الجدارى وتنم تماثيل وجداريات هذا العصر عن أحوال ذلك العهد وما اقتضته سياسة البلاد من جهد متصل، ونشاط عظيم. وأصبحت الخطوط العامة لمختلف الأعمال الفنية على قدر كبير من المرونة والحيوية وزادت قدرتهم فى التعبير عن تكوينات زخرفية مبتكرة وتنم عن إحساس مرهف بجماليات الزخرفة(٤).

وفى الدولة الحديثة اهتم الفنان بترتيب عناصره الفنية التشكيلية واللونية مما يفسر التحريفات الشكلية وأساليب التبسيط والتجريد التى مارسها الفنان، كما حاول الفنان التحرر من قواعد الرؤية البصرية للطبيعة، وذلك نتيجة أن الأشكال الطبيعية ذاتها تبعث فى الذهن بتخطيطات معينة لمجموعة من الخطوط الهندسية أو الميل إلى الانسيابية والاستدارة والمرونة الحركية مما يؤدى إلى نوع من التعقيد، وتطورت تقنية الرسم من الحركات المقيدة إلى طريقة أكثر حرية وأكثر خيالاً وإيحاء بالحركة، وبذلك توفر للفنان قدر كبير من الحرية فى التعبير عن البعد النسبى بين الأشياء المختلفة

---

(١) محمد أنور شكرى، مرجع سابق، ص ٧.

(٢) وليم هـ بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفى، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، أكتوبر ١٩٩٧، ص ١٢،١٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦، ١٧. (٤) المرجع نفسه، ص ١٩.

والتعبير عن البعد الأكثر عمقًا. وقد تبنى الفنان طريقة فى الإيحاء بالمنظور، الذى استطاع به أن ينقل الانطباع الأفضل عن المكان الذى يقع فيه الحدث والحركات النشيطة فى مساحات فراغية مفتوحة[(١)].

٤/١ الحالة السياسية والاقتصادية :

كان للحالة السياسية والاقتصادية آثارها كذلك على الفنون فى مصر. ففى عصور ما قبل الأسرات عندما كانت أقاليم مصر منقسمة لا تجمعها حكومة موحدة، كان من الطبيعى ألا يكون للأعمال الفنية طابع يميزها عن أعمال الشعوب الأخرى. بيد أنه لم تكد تتحدد أجزاء مصر فى عهد بداية الأسرات، وتتولى الأمر فيها حكومه قوية، تعمل على استقرار الأمن والنظام، حتى بدأت فنون مصر تتخذ طابعًا خاصًا، أكتملت له خصائصه وصفاته فى بداية الدولة القديمة، وهو ما يعرف بالطابع المصرى.

وتنطق فنون كل عصر عن روحه وظروفه ففى فنون الدولة القديمة من القوة والعظمة والجلال مالا مثيل له فى أى عصر آخر. وتنم تماثيل الملوك والأفراد فى الدولة الوسطى عن أحوال ذلك العهد وما أقتضته سياسة البلاد من جهد متصل، ونشاط عظيم، وحزم قوى للنهوض بالبلاد من كبوتها وتوطيد أركان المجتمع من جديد. وفى الدولة الحديثة كان من آثار اتساع آفاق المصريين، وشدة اتصالهم بالأمم والشعوب المجاورة، وانتشار الرخاء بينهم أن لانت خطوط الفنان المصرى، ورقت مشاعره، وازدادت عنايته بالتمثيل الجمالى فى ملامح الوجه، ورسم الشعور المستعاره المتموجة، والحلى الكثير، والملابس الشفافة، التى تنم عن قدود جميلة[(٢)].

٥/١ الأثر الشخصى للفنان:

كان للفنانين أنفسهم آثارهم الشخصية فى أعمالهم وإن كان من الصعب ظهورها بوضوح فى زحمة القيود والتقاليد التى تأثر بها الفنان المصرى. ويزيد فى صعوبة ظهور الأثر الشخصى للفنان المصرى أن أعماله موزعة غالبًا فى كثير من المتاحف، وأنها لم تدرس دراسة مقارنة دقيقة، تكشف عما لمبدعها فيها من أثر. ومع هذا فإن ما تمتاز به كثير من الآثار من كمال فنى، إنما يرجع إلى أشخاص من أبدعوها وبلغوا بها غاية الكمال، وإن كنا لا نعلم عن أسمائهم وأشخاصهم شيئاً [(٣)].

٥/٢ المواد:

وكان للمواد نفسها، التى صورت عليها مناظر أو نقشت فيها الصور أو صنعت منها التماثيل آثارها أيضًا، فقد أتاحت وفرة الأحجار المختلفة فى مصر تشييد المعابد المختلفة والمقابر ذات الغرف العديدة، وتحلية جدرانها بالصور والنقوش، وإقامة التماثيل الكبيرة فيها.

---

(١) محسن عطية: روائع الفن المصرى، عالم الكتاب، ٢٠٠٣م، ص ١٣٢، ١٣٣.

(٢)، (٣) د محمد أنور شكرى: مرجع سابق، ص ٨، ٩.

وقد اكتسب المصريون منذ وقت مبكر خبرة كبيرة بطبيعة المواد التى استخدموها، وبما تصلح لها من أشكال وأغراض، من ذلك استخدام حجر الجرانيت الأحمر ذى الحبيبات الخشنة، التى لايجود صقلها، لصنع التماثيل الكبيرة، التى كان الغرض منها أن ترى من مسافات بعيدة، واستخدام حجر الجرانيت الأسود للتماثيل الصغيرة، وذلك لدقه حبيباته وإمكان إجادة صقله. ومع ذلك كانت أكثر التماثيل إنما تصنع من حجر الجير الأبيض لجودة مادته، ورخوتها، وسهولة نحتها، واحتفاظها بما تصبغ به من ألوان[١].

المراحل التاريخية للفن المصرى القديم

البدايات الأولى ٥٠٠٠ ـ ٣٢٠٠ ق . م

ينقسم عصر ما قبل التاريخ فى مصر إلى خمس فترات وهى : (١) تاسا، (٢) البدارى، (٣) العمرة، (٤) جرزة، (٥) السماينة. وتميزت تلك الحضارات بالصناعات الشعبية وخاصة صناعة الفخار والمعادن وبصفة خاصة النحاس، وزينت الأوانى الفخارية برسوم مختلفة توضح حب الفنان للطبيعة التى تحيط به وعشقه لها هذا الإنتاج المبكر الذى يعتبر من أجمل ما خلفته لنا العصور القديمة[٢].

العصر الحجرى القديم :

خلف أصحاب "العصر الحجرى القديم" كثيرًا من آثارهم على المدرجات التى تكتنف وادى النيل، وفيما يجرى إليه من وديان جافة، وهى تدل فى مجموعها على تقدم ملحوظ فى صناعة الأدوات بعد أن كانت فى بداية الأمر جافية الصنعة، محدودة الأشكال [٣].

العصر الحجرى الحديث:

ماكاد العصر الحجرى القديم يؤذن بانتهائه حتى بدأ العصر الحجرى الحديث، وقد نشأت حين ذاك عده حضارات، عثر على آثارها فى مرمدة بنى سلامة، [٤]. وفى وادى حوف [٥]، وفى شمال غربى الفيوم، وفى دير تاسا، وكلها حضارات متشابهة فى كثير من صفاتها العامة، وإن اختلفت فى بعض تفاصيلها لغوامل محلية. وكان أصحاب هذه الحضارات يسكنون أكواخًا صغيرة من طين. وقد أتاحت لهم حياتهم الاقتصادية الجديدة من الفراغ ما أعانهم على تجويد صناعاتهم القليلة، ومنها صناعة الأوانى من الفخار، يزينون بعضه بزخارف ساذجة بسيطة، هى مجرد خدوش تحيط بحافة الإناء. على أن من أوانى

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠.

(٢) مرجريت مرى: ترجمة محرم كمال، مراجعة د. نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر ومجدها الغابر. سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨، ص ٢١.

(٣) د. محمد أنور شكرى، مرجع سابق، ص ١١.

(٤) وتقع على الخافة الغربية للدلتا بين وردان والخطاطبة، شمال غربى القاهرة بنحو ٥٠ ك . م.

(٥) ويقع شمال حلوان وقد أطلق على المنطقة الأثرية فيه اسم «العمرى» نسبة إلى المرحوم أمين العمرى الذى دل عليه.

(دير تاسا) كؤوسًا على هيئة البوق أو الناقوس تحليها رسوم محفورة، تتألف من مجموعات من خطوط أفقية، تفصل كل مجموعة عن أخرى مثلثات أو خطوط مائلة **(ش١/أ)** . وكانت هذه الرسوم تملأ بمادة بيضاء تزيد فى ظهورها وبروزها.

حضارة البدارى:

وتلت حضارة تاسا فى الصعيد **حضارة البدارى**، وقد استخدم أصحابها النحاس فى صنع بعض أدواتهم، وكان ذلك فى حدود ضيقة للغاية. إلا أنهم تقدموا كثيرًا فى صناعة الأوانى من الفخار، ويمتاز بعضه بما يحلى سطوحه الخارجية من خدوش دقيقة رتيبة كأنها تموجات خفيفة ومهما يكن الرأى فى أصل منشئها والأداة التى استحدثت بها فليس من شك فى أن البداريين قد رأوا فيها جمالاً ونوعًا من الزخرف، فعملوا على تحلية أجود أوانيهم بها عن قصد واختيار. ومن بعض أوانيهم ماكان يحلى قاعه من الداخل خط متموج، أو ما يشبه غصن الشجرة، أو غصنين متوازيين أو متقاطعين **(ش ١ / ب)** أو أغصانًا متعددة تتقاطع فى شكل نجمة ذات ستة أضلاع. انتشرت أيضًا صناعة التماثيل من العاج الذى يتميز بتماسك جزيئاته، وصلاحيته للنحت ومن أوانى العاج فى عهد البدارى ما صنع على هيئة فرس النهر **(ش ٢)** وهو يدل على مهارة ملحوظة فى تمثيل خصائص هذا الحيوان[١] بجسمه الثقيل ورأسه الضخم.

حضارة نقادة الأولى : رسوم الفخار

وأعقبت حضارة « البدارى» حضارة «نقادة الأولى» (٣٤٠٠ ق . م) ووجدت آثارها فى أماكن متعددة: «نقادة»، «البلاص»، «العمرة»، «أبيدوس» وفيها اتسع مجال الحضارة، وإن صاحب ذلك تأخر فى الصنعة وتخلف فى الجودة والإتقان. وتنوعت أشكال الأوانى الفخارية، وكان منها ماتحلى سطوحه الداخلية خطوط مستقيمة أو شبه مستقيمة، تؤلف معًا أشكالا هندسية مختلفة **(ش٣)** أو صورًا طبيعية لنبات أو حيوان أو إنسان **(ش٤)** ويدل كثير من صور الحيوان على مهارة كبيرة فى تمثيل الصفات الجوهرية فى خطوط قليلة، ومن أجملها صورة على صحفة، تصور أربعة أفراس نهر[٢]، إحداها خلف الآخر **(ش٥)**. ومن الصور ما يؤلف موضوعًا أو منظرًا وإن خفى علينا معناه. مثال ذلك لقدر عليه صورة لشخصين يبدو أنهما رجل وامرأة يرقصان، ولعل الخط المنكسر الذى يجمع بين ساقى كل منهما، يكنى عن حركة الساقين فى الرقص **(ش٦)**. وعلى قدر آخر صورة لثمانية أشخاص فى صف واحد، يؤلف خمسة منهم مجموعة واحدة بفضل حركات أذرعهم **(ش ٧)** ومن أوانى الفخار ما كانت تشكل فوق حافته أو على سطحه الخارجى أشكال مجسمة لبعض الحيوان كالفيل وفرس النهر والتمساح كما أن الصلايات التى كانت تتخذ من حجر الأردواز لتسحق عليها أصباغ العين والوجه، ماكان يصنع فى هيئة الحيوان كفرس النهر والسلحفاة والسمكة[٣].

---

(١)، (٢) د. محمد أنور شكرى: مرجع سابق، ص ١٤، ١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٨.

حضارة نقادة الثانية : رسوم الفخار

ويعتقد أنها نشأت فى الوجه البحرى. وتدل مخلفاتها على تقدم فى كثير من الصناعات وخاصة صناعة الأدوات من الظران (الزلط)(١) والأوانى من الأحجار المختلفة، ومن فخارها ماكانت تحلى سطوحة الخارجية رسوم وصور بلون أسمر ضارب إلى الحمرة، يتألف بعضها من خطوط متموجة فى أشكال مختلفة أو من خطوط حلزونية(٢)، ويمثل بعضها الآخر صورًا مشتقة من الطبيعة، تتكون عادة من سفينتين من حولهما صور للإنسان والحيوان والنبات وغير ذلك **(ش ٨/ أ)** ومن الأوانى ما يحليه عدد من التماسيح رشق أكبرها بثلاثة خطاطيف **(ش ٨ / ب)** وعلى قدر صغيرة رسمت فى خطوط بسيطة سريعة صور لرجال يرقصون **(ش ٩)**، تقع رءوسهم عند قاعدة القدر وأقدامهم عند شفتها. على أن أهمها جميعًا منظر على قدر يمثل راعيًا يسوق قطيعًا من الماعز، وفق المصور فى تمثيله فى خطوط لينة حساسة، تدل على قدرة وكفاءة **(ش١٠)** ومع ذلك فليس من طبيعة الماعز أن تتقاطر كلها .فرادى فى صف واحد منظم، وإنما لابد أن كان تنسيق صورها من عمل المصور نفسه، قصد به إلى أن تكون جميع أجزاء الصورة أوضح ماتكون، ودل به عما ركب فى طبيعته من ميل للترتيب والتنظيم. وهكذا رتب المصور، على ماعرف عنه من قوة ملاحظة، مفردات المنظر الطبيعى وفق ميوله وذوقه(٣).

صور الكوم الأحمر:

ينتمى إلى طراز صور نقادة الثانية ما كان يحلى جدار إحدى الغرف فى الكوم الأحمر (هيراكنپوليس(*)) حاليًا، من أواخر ما قبل الأسرات، وكان يمثل ست سفن فى صفين من حولها طوائف من ناس وحيوان، منها ما يمثل مناظر صيد، أو نساء يرفعن أذرعهن، أو رجالا يقتتلون. ومنها كذلك ما يمثل ظباء علقت أرجلها فى فخ رسم من أعلى، بينما رسمت الظباء من الجانب، حتى لتبدو كأنها ترقد على الأرض من حوله **(ش١١)**. وقد استخدم المصور فى تلوين ذلك كله بضعة ألوان، هى الأبيض والأخضر والأسمر الضارب إلى الحمرة والأسود الضارب إلى الزرقة، مما خفف كثيرًا من حدة اللون الواحد السائد فى الفخار، بيد أن الغرض الأول منها إنما كان محاكاة الألوان الطبيعية بقدر الإمكان لتكون الأشكال أقرب إلى حقيقة ما تمثله (٤).

النقوش فى العاج أو الحجر:

لم يقتصر أصحاب نقادة الثانية على الرسوم والصور يحلون بها بعض الأوانى والجدران، وإنما كانوا أيضًا ـ خاصة فى أواخر ما قبل الأسرات ـ ينقشون الصور على بعض ما يصنعون من العاج كالأمشاط **(ش ١٢)** ومقابض السكاكين، أو من الحجر كالصلايات ورءوس دبابيس القتال(**)، وكانت النقوش فى

---

(١) مرجريت مرى. مرجع سابق، ص ٢٥.

(٢)، (٣) د محمد أنور شكرى : مرجع سابق ، ص ٢٠، ٢١.

(*) تقع فى الصعيد بين إسنا وادفو، وهو يعتبر أقدم مثل للتصوير المصرى، وقد أطلق الإغريق هذا الاسم على مدينة «نخن» عاصمة مملكة الجنوب عندما شاهدوا صورة الصقر «حوزس» مرسومًا على جدار المدينة فاعتقدوا أنه الطائر المعروف بأسم مالك الحزين وهذا هو اسمه باللغة الإغريقية.

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(**) الدبوس كلمة معربة فيما يبدو للمقمعة، وهو عصا ذات رأس ثقيلة، وقد كان من أدوات القتال فى عصور ماقبل الأسرات.

بداية الأمر قليلة، ولكنها لم تلبس أن غدت تغشى صفحة الأداة كلها أو صفحتيها، وهى فى جملتها ذات قيمة كبيرة فى دراسة تطور فن النقش فى مصر فى مرحلته الأولى، كما أن لبعضها قيمة تاريخية بما تصوره من أحداث ووقائع .

أما نقوش مقابض السكاكين فكانت تنقش عليه صور لحيوانات مختلفة فى صفوف منتظمة، منها اللقلق والزرافة ومالك الحزين والفيل والسبع والثور والإبل والمهاة والكلب. ومن هذه الصور ما يمثل السمات الجوهرية للحيوان فى مهارة فائقة، وهو ما يتجلى بصفة خاصة فى صورة الفيل يطأ ثعبانين ملتفين معًا(**ش ١٣**) ، وقد أجاد الفنان تمثيله وفق نسبة الطبيعة، وأتقن تصوير الجبهة المائلة للرأس الصغيرة، التى يتميز بها الفيل الإفريقى، وأبدع تمثيل الأذن، والأرجل، وعظم الخاصرة حتى ليقع فى روعنا أننا أمام صورة حية دقيقة [١].

بداية الأسـرات

٣٢٠٠ ـ ٢٧٨٠ ق.م

انتشرت فى هذه الفترة نقوش الدبابيس وألواح الأفراد، ومن أشهر نقوش الدبابيس فى هذه الفترة نقوش دبوس الملك «العقرب»، وهى تمثل صفًا من الألوية علق ببعضها الزقزاق، وهو طائر يظن أنه كان يرمز به أول الأمر إلى سكان الوجه البحرى، وعلق بالبعض الآخر قوس ، وكان يكنى به إلى سكان الواحات والصحارى المحيطة بمصر، والشعوب والقبائل الأجنبية، وتعنى هذه النقوش انتصار الملك على بعض سكان مصر والقبائل المجاورة فى سبيل توحيد البلاد. وتلا ذلك صور الملك فى حجم كبير وفى يديه المعزق يشق به الأرض عند حافة مجرى ماء، يعمل فى أحد فروعه بعض الرجال، ويبدو أن الغرض إنما هو تمثيل الملك وهو يحتفل ببعض أعمال الزراعة أو الرى بعد أن فرغ من انتصاراته[٢]. وقد استعان الفنان بالخطوط الأفقية يفصل بها صفًا عن صف ويقف عليها بعض الأشخاص، وينمو فيها نبات البردى. وفى صورة الملك يتمثل الطراز الذى ساد فى تمثيل الأشخاص فى الفن المصرى، فقد مثلث العين والكتفان من أمام وسائر أجزاء الجسم من الجانب (**ش ١٤**).

ومن النقوش الطريفة فى عهد بداية الأسرات نقش على قطعة صغيرة من المحار يمثل طائفة من الماعز، يخفى بعضها بعضًا فى صورة زخرفية رائعة، وعلى الوجه الآخر ثور وماعز متدابران ومن دونهما مجرى به ثلاث سمكات (**ش ١٥**).

الطابع الفنى المصرى ما قبل الأسرات :

لا تكاد فنون مصر فيما قبل الأسرات تختلف كثيرًا عن أعمال أى شعب آخر، بيد أنه كان لها من الصفات ما أخذ يقوى ويتطور حتى صار "طابعًا" خاصًا، استقرت له قواعده وخصائصه منذ بداية

---

(١)، (٢) المرجع السابق ، ص ٢٣، ٣٠.

الأسرة الثالثة، والتزمه الفنانون طوال عهد الأسرات، حتى أصبح علمًا على مصر وحضارتها. وهذا الطابع من القوة والوضوح بحيث يسهل التعرف عليه فى أى أثر مصرى بين العديد من آثار سائر الأمم والشعوب،[١] ومع ذلك فإن العبارات لتقصر عن تعريفه تعريفًا دقيقًا، ولكن يعين على وصفه استكانة قواعده وتقاليده، وترسم صفاته وخصائصه الجوهرية.

رسم الأشياء من أخص مظاهرها :

دأب فن التصوير والنقش فى مصر القديمة على رسم الأشياء من أخص مظاهرها المميزة، معتمدًا فى ذلك على الصورة التى تلتقطها العين. فكانت السمكة مثلا ترسم من جانبها لأنه أخص مظهر لها مطبوع فى المخيلة، به تبرز خصائصها وتستبين حقيقتها، فى حين كانت صورة التمساح أو العقرب ترسم من الظهر، لأنها الصورة الطبيعية فى المخيلة التى تجمع أبرز صفات كل منها. وكان الوعل بقرنيه يرسم من الجانب، بينما كان الثور يرسم من الجانب وقرناه من الأمام، ذلك لأن الصورة الطبيعية فى مخيلة الإنسان للوعل بقرنيه المنحنيين إلى وراء هى الصورة الجانبية، فى حين أن الصورة الطبيعية للثور فى المخيلة هى صورته الجانبية، أما صورة قرنيه المستعرضين فمن أمام، وبذلك تجمع صورة الثور بين نظرتين من جهتين مختلفتين خلاف مايقتضيه الرسم المنظور[٢].

تمثيل الإنسان :

جمع الفنان المصرى فى صورة الإنسان (**ش ١٦ ـ ١٧ ـ ١٨**) بين وجهات نظر مختلفة، فقد صور الجسم من الجانب، أما العين والكتفان والسرة فمن أمام، ذلك لأن صورة كل منها فى المخيلة هى الصورة الأمامية. وصور القدمين من جانبهما، لأن صورة كل منهما فى المخيلة هى من قبل الإبهام، ولذلك تبدو القدمان فى الصور المصرية متماثلتين. وهكذا يحكم صورة الإنسان فى الفن المصرى صليب خطى، يتألف من خط الكتفين الرأسى وخط الجسم الأفقى دون مراعاة للعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم. [٣] وقد ساعد رسم الكتفين من أمام على تمثيل الذراعين وما تقبض عليهما اليدين من إمارات الشرف فى وضوح وجلاء، كما أعان فى نفس الوقت على تمثيل صورة صاحبهما، بما يتفق وما كان له من شأن ووقار. ومع ذلك كانت الكتفان تمثلان فى بعض الأحيان من الجانب إذا دعت الضرورة وخاصة فى صور الخدم والأتباع.

التحوير فى الصورة الطبيعية :

اعتاد الفنان المصرى أيضًا تمثيل الآلهة والملوك والعظماء فى أوضاع محدودة وفى أيديهم أمارات الشرف، مراعيًا تقديم الذراع أو الساق البعيدة عن الناظر إذا كان ثمة ما يدعو إلى تقديم إحداهما وذلك حتى لا تقطع الجسم فى شكل غير مناسب. وراعى كذلك تصوير الأشخاص فى أحجام مختلفة تتناسب ومراكزهم دون أن يحفل بقواعد الشكل المنظور، [٤] فصور الأشخاص الرئيسيين فى حجم أكبر

---

(١)، (٢)، (٣)، (٤) المرجع السابق ، ص ٥٦ ، ٦٦.

من أحجام الموظفين والأتباع (**ش ١٩**) رغبة فى إبراز صورهم، وحتى تقع العين عليهما من أول ما تقع، فتذكر أسماؤهم، ويقدم لهم القربان ويتلى الدعاء، وحتى تتعرف على صورهم أرواحهم فى سهولة ويسر بين العديد من الصور والشخوص. وقد ساعد ذلك أيضًا على تمثيلهم يشرفون على ما يؤدى أمامهم من مختلف الأعمال فى صفوف متتالية (**ش٢٠**).

ومع تقيد الفنان المصرى بالصورة الطبيعية وارتباطه بها، فقد كان فى بعض الأحيان يحرف فيها ويعدل منها بما يحقق أغراضه، وإن كان فى ذلك ما ينافى طبائع الأشياء. ومن أبرز الأمثلة على ذلك فى كثير من صور الأشخاص الرئيسيين المولين وجوههم نحو يسار الناظر واستبدال الذراعين، إحداهما مكان الأخرى، أو إلحاق لليد اليسرى بالذراع اليمنى، وذلك لتمثيل كل يد وما اعتادت أن تقبض عليه من أمارات الشرف وحتى لا تمتد ذراع فتقطع الجسم فى شكل غير مألوف (**ش ٢١، ٢٢**). وفى ذلك ما يدل على أن الصورة المولية وجهها نحو اليمين هى الصورة الأصلية الطبيعية فى الفن المصرى، إذ تخلو من أى تحريف أو تبديل [1].

العلاقة المكانية والزمنية :

وكما لم يتقيد الفن المصرى دائمًا بالعلاقة بين أجزاء الجسم، فإنه لم يتقيد كذلك بالعلاقة المكانية أو الزمنية بين أجزاء المنظر الواحد، فقد كان يعمد إلى تنظيمها بحيث يستقل كل منها عن غيره بقدر الإمكان لكى لا يخفى شكل شكلاً أو جزءًا كبيرًا منه. ومن قبيل ذلك تمثيل المائدة من الجانب ومن فوقها العقود فى وضع رأسى تبدو كأنها معلقة فى الفضاء (**ش٢٣**) وتمثيل مفردات المنظر الواحد جنبًا إلى جنب (**ش ٢٤، ٢٥**) وفى بعض الأحيان فى أكثر من صف، وتمثيل المناظر المختلفة وكل منها يجاور الآخر دون أن يجمعها معًا رابط من زمان أو مكان[2].

الصور المرئية :

يتفق هذا كله فى جوهره مع ماجرت عليه سائر الأمم والشعوب ومنها الفن الإغريقى قبل القرن الخامس قبل الميلاد. على أن الإغريق ومن تأثر بهم قد بدأوا منذ ذلك القرن يعتمدون فى رسومهم وصورهم على الصور المرئية، وهى الصورة التى تستقبلها شبكة العين مرة واحدة من مكان ثابت، وفى وقت معين. [3] وبلغ أسلوب الرسم هذا كماله فى القرن الخامس عشر، فى عصر النهضة فى أوروبا، بيد أنه يهدف إلى غير ماكان المصريون يهدفون إليه من صورهم. فقد كانت صورهم تحلى فى الغالب جدران المعابد والمقابر، وكانت فى كثير من الأحيان فى أماكن مظلمة، وبذلك لم يكن الغرض الأول منها إمتاع أنظار الزائرين، ولكنها كانت ذات صلات وثيقة بالعقائد الدينية والجنزية السائدة، التى كان يعنيها أن تكون الصور أقرب إلى حقيقة ما تمثله، ليفيد منها الآلهة والموتى. فتصوير الطقوس تؤدى من أمامهم، وتمثيل القرابين المختلفة التى تقدم لهم إنما قصد بها أن يفيدوا منها وأن تدوم هذه الفائدة مادامت صورها ونقوشها تمثلها واضحة جلية لا يشوبها عيب طارىء لايتفق وحقيقتها.

---

(١)، (٢)، (٣) المرجع السابق ، ص ٦٧، ٦٨.

الصورة فى المخيلة :

اعتمد الفنان المصرى فى صوره على الصورة المطبوعة فى مخيلتة دون الصور المرئية. ولئن كانت الصور فى المخيلة تعتمد فى مبناها على الصور المرئية، إلا أنها تتضمن مالا تستطيع العين أن تستقبله مرة واحدة، وتعالج ما يشوب الصورة المرئية من نقص وتحريف، فهى لا تعمل حسابًا للقرب أو البعد، وما ينجم عنه من اختلاف فى الحجوم والسطوح، ولا تنظر للأشياء نظرة منحرفة، يتبعها اختلاف فى الزوايا وانحراف فى الخطوط، وانما تتمثل الأشياء فى مجموعها وفى أجزائها مجابهة، وتنظر إليها نظرة مستقيمة دون ميل أو انحراف ، معتمدة فى ذلك على أخص منظر لها ، سواء المنظر الأمامى أو الجانبى أو العلوى[1]. وهدفها أن تكون أقرب ما يمكن للحقيقة، وأن تبرأ مما يلازم الصورة المرئية من نقص و عيب، وهى الصورة التى نقدها "أفلاطون" نقدًا لاذعًا إذ قال " إن الفن الذى لا يمثل الشىء كما هو، وإنما يمثله كما يرى، هو فن سيىء ، قصد به السوء، ولا ينتج إلا سوءًا" .

تلخيص وتعقيب:

وهكذا تدل الرسوم الهندسية والصور والنقوش من العصور الأولى فى مصر على طبيعة منشئيها وما ركب فيهم من ميل للتنظيم والتنسيق، وما امتازوا به من قوه ملاحظة ومهارة فى تمثيل الأشكال فى خطوط بسيطة واضحة، تصور الخصائص المهمة فى صدق. وإذا كان من الصور ما يتألف من مجموعات مختلفة، فى غير ترتيب ظاهر ، لاتجمعها معًا صلات واضحة، أو وحدة تصويرية ذات موضوع واحد وأن منها مالا يتأتى النظر إليه إلا من وجهات نظر مختلفة ، فإن منها مع ذلك ما يمثل موضوعًا ذا معنى، يتيح للعين أن تلم به من نظرة واحدة بما يتفق وحياة الحيوان فى الصحراء.

ومهما يكن من أمر ، فقد طفق الفنان ينظم صورة فى صفوف متتالية ترضى ذوقه وأغراضه وإن خالفت طباع الأشياء. وكان ما يصوره من ذلك يخلو مما يمثل الأرض، حتى لتبدو الأشكال المصورة أولاً منقوشة كأنها سابحة فى فضاء غير محدود، غير أنه لم يلبث أن أخذ يمثل الأرض بخط تقف أو تتحرك عليه شخوصه. وقد أفاد هذا الخط الأشكال ثباتًا وقوة بأن ربط بينها وبين مكان ما، كما عقد الصلة بين شكل واخر، على آنه قصرها على مستوى واحد لا يعدو يمين كل شكل ويساره، وبذلك انتفى تمثيل العنف أو البعد الثالث فى الصورة. وما أوشكت عصور ما قبل الأسرات تؤذن بانتهاء حتى عمد الفنان إلى تمثل المناظر الكبيرة وتصوير الأحداث وتنسيق صورها فى صفوف منتظمة متعاقبة ، تفصلها خطوط مستقيمة، وقد أصبحت لهذه الخطوط صفتان، فهى تمثل الأرض، كما أنها تفصل بين صف وآخر من الصور.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٨، ٦٩.

وتتميز أقدم الصور والنقوش بما يتجلى فيها من هدوء، على أن نقوش أواخر ما قبل الأسرات تفور بالحياة القوية، والحركة العنيفة فى شىء من بداوة وضراوة.

وقد درج الفنان على رسم كل شكل مستقلاً عن غيره، لكى لا يخفى بعضه بعضًا، على أنه عمد فى حالات قليلة إلى رسم أشكال يتدخل بعضها مع بعض فى شكل زخرفى ، أو لتبيان الصلة بينها. وتشهد أعماله على أنه أجراها فى سهولة ويسر وثقة من قدرته وكفاءته، كما تدل على ما كان له من مهارة كبيرة فى تنسيق الصور فى مساحات ضئيلة غير مناسبة، تتوسطها بؤرة مدورة، تعين مكان صحن الأصباغ على الصلايات، أو يتوسطها نتوء مثقوب يعلق منه السكين. ومن أعماله ما يدل كذلك على براعة فى تمثيل مفردات متكررة متماثلة إلى حد بعيد.

وكانت صور الأشخاص تمثلهم فى بداية الأمر فى اقتضاب شديد، الرأس أشبه برقعة من اللون، لا تكاد تبين معالمها وتفاصيلها، والجسم أشبة بمثلث قاعدته خط الكتفين، ومع ذلك فإن هذه الصور أقرب إلى الطبيعة من صور بابل وآشور وإيران، التى هى أشبة بعناصر زخرفية محورة يصعب تمييز ما تصوره. وفى أواخر ما قبل الأسرات وبداية الأسرات استكملت صور الأشخاص فى الفن المصرى مظهرها الذى ظلت تتخذه فى عهد الأسرات، وتمت لها القواعد التى لازمتها طوال تاريخ مصر القديم (**ش٢٦**).

فن التصوير:

فن التصوير فى مصر القديمة:

يعتبر فن التصوير من أبرز المعالم وأوضح المصادر التى تميزت بها الحضارة المصرية القديمة منذ أواخر العصور البدائية السحيقة حتى نهاية الحكم المصرى القديم، وقد استطاع الفنانون المصريون القدامى أن يقدموا تراثًا ضخمًا، وثروة فنية هائلة لا يخطئها البصر، فقد فرضت نفسها بما تجلى فيها من فنون الإبداع والتفوق.

فقد أثبت الفنان المصرى القديم جدارته فى التعبير عما يحيط به من مظاهر الحياة وموضوعاتها الكثيرة التى عاش فيها وتأثر بها وأثر فيها ويبدو ذلك واضحًا مما سجلته هذه الموضوعات واللوحات على الصخور وعلى سطوح الأوانى واللوحات التذكارية وانطلق الفنان يسجل صورًا متعددة لما أحبه وما عاش فيه من مظاهر بيئته ... ففى الدولة القديمة نشاهد مثلاً اصيلاً ممتعًا فى لوحة الإوزات الست المعروفة باسم (إوز ميدوم) (**ش ٢٧**) وهى تبحث عن غذائها وقد رسمها الفنان على سطح من الطين بالجص وعلى الرغم من آن أسلوب الفنان غلبت عليه المسحة الزخرفية إلا أنه استطاع أن يبرز من الخصائص الطبيعية المميزة لطيور الإوز فيما سجله من حركاته وهى تميل برقابها باحثة عن طعامها[1].

---

(١) المرجع السابق ، ص٩٣.

وفى مقابر بنى حسن من الدولة الوسطى نجد أمثلة فريدة أخرى من التصوير الجدارى عبر فيها الفنان عن موضوعات من الحياة اليومية تمثل حبه للطبيعة وحرصه على تسجيل دقائقها وتفاصيلها وأمانته فى هذا التسجيل، وفى مقابر دير المدينة بالأقصر فى الدولة الحديثة يستمتع الإنسان بما يشاهده من أعمال التصوير التلقائى الجدارى لموضوعات منبثقة من البيئة المصرية الصميمة حيث نجد مناظر الحقول وأشجار الدوم التى تنوء بحملها والفلاح الذى يرتوى من القناة فى الظهيرة وأعمال الحقل والطير المستظل بفروع الأشجار وحفلات الصيد والطرب ومناظرها إلى آخر ذلك مما يعتبر سجلاً حافلاً للحياة المصرية القديمة .

أما المقابر المصرية، فقد امتلأت جدرانها والمسطحات الكبيرة التى تزدان بها المعابد والقصور على الجدران والسقوف، وكذلك الأعمدة التى كستها الرسوم المصورة التى ترتبط بالعقيدة الدينية والحياة الاجتماعية والزراعية والصناعية ومواقف البطولة والأحداث الرياضية ومعارك النضال ومظاهر الصيد والرحلات مما يشير إلى عبقرية المصورين المصريين القدماء، وقدرتهم الفذة التى تتناول الطبيعة وعناصرها وهضمها، ثم إعادة صياغتها وتلخيصها بوعى وتصرف(١). وقد أظهر الفنان أمانة فى نظرته إلى رؤية الطبيعة ودقته فى إظهار التفاصيل بدرجة تبعث على التقدير والإعجاب، والتى مازالت ألوانها بالرونق نفسه وتوافر الزهاء والنضارة حتى اليوم.

وقد ظلت تقاليد التصوير قائمة على هذا الغرار فى الدولة الوسطى الأسرة ١١ ـ ١٧على منهج الدولة القديمة غير أن الأجسام بدت أرفع وأرشق نسبيًا كما ظهرت بعض الموضوعات الجديدة فى التعبير منها ما اتجه إلى النزعة الفكاهية التى تمس مظاهر الحياة.

وتميزت مصر فى الدولة الحديثة بوجود تحرر ملحوظ من بعض التقاليد وظهور تطور كبير فى فن التصوير فى عهد "إخناتون" حيث تميزت الصور فى ذلك العهد بتسجيل الموضوعات الواقعية الممتلئة بالحركة والرقة والحيوية وتلازم الفنان المصور مع الطبيعة بشاعريتها وصفائها وتعدد عناصرها فاندمج فى معالمها بروحه وقبساته وحسه ووجدانه يختار من بين مشاهدها مايروقه ويستهام به فيعكسها آيآت حية مشرقة فى لوحاتة الفنية(٢)· ونستطيع أن نقول إن الدولة الحديثة كانت فترة ازدهار ونشاط فى فن التصوير.

وفى التصوير المصرى القديم توجد كتابات هيروغليفية مرسومة برموز من أشكال لبعض الحيوانات والطيور والأسماك أو غير ذلك وكلها تصاحب اللوحة المصورة فى علاقات جيدة التصميم، وبذلك تصبح اللوحة عن طريق هذه الكتابة جزءًا أساسيًا من التصميم العام داخل اللوحة ككل (**ش ٢٨**).

---

(١) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود النبوى الشال: الحضارة الفنية التشكيلية فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص٥٤.

وانفرد التصوير فى مصر القديمة بمظاهر بارزة وأسس خاصة تميزه عن التصوير فى الحضارات الأخرى، وهذه الخاصيات قد أعطته مكانة رفيعة جعلته فى قمة فنونه العالمية.

ونجمل فيما يلى بعض الخصائص:

١ ـ تخلص الفنان المصور المصرى القديم من السمات التقليدية النقلية، فقد ظهرت أعماله نقية خالية من تلك الشوائب اقتناعًا منه بسيادته الفنية وسلطانه على الخامة وقدرته الذاتية على مواجهة الصعاب وحل المشكلات وتحدى المعضلات.

٢ ـ أحب التلخيص الواعى فى أدائه خضوعًا للنظرة الكلية الشاملة فابتعد عن عنصر التحايل القائم على التفسير والشروح الجزئية التى قد تنأى به عن الجوهر الكامن والروح المعنوى الذى يؤمن به بفطرته إلى المعنى المادى الذى يكرهه ويغضبه.

٣ ـ عبر عن الطبيعة بمنطقه الخاص، ولم يقدمها على علاتها وصفاتها المنظورة، وأسبغ عليها من الدقة والإحكام والحبكة الفنية، فكل جزء فى الموضوع له وجوبه وله ضرورته واهميته. وإزالة بعضه أو حذفه يضعف العمل وينقص من وحدته ويفقده تكامله، ويحول بينه وبين تحقيق الترابط وشيوع العلاقات الشكلية التى بدونها تتمزق خيوط هذا النسيج العضوى ومن هنا تبدو كراهيته للعضوية والارتجالية والمصادقات العرضية(١).

٤ ـ يتجلى فى كثير من الموضوعات التصويرية نزعة الفنان المصور إلى إبراز الجوانب الزخرفية ذات الطابع الشاعرى مع عرى أساليب المواءمة والتنسيق والعلاقات الشكلية المتجانسة التى تخضع لنظام خاص دون أن يظهر أى ضرب من ضروب التكلف والافتعال.

٥ ـ من طبيعة الفنان المصور المصرى القديم أن تظهر صوره فى حالة مسطحة بعيدة عن التجسيم بمعناه المتعارف عليه وإن ظهر هذا الأثر بشكل محدود فى فترة الدولة الحديثة(٢) .

٦ ـ إذا كان للمصور المصرى القديم أسلوبه الخاص وطريقته المميزة ، ويلجأ عادة إلى المبالغة فى حجوم عناصره والتغاضى عن نسبها المألوفة فى الحياة العامة، وذلك سعيًا منه إلى تأكيد صفات تقصد لذاتها، فنراه قد صور الملوك وكبار رجال الدولة فى حجم أكبر من صور أفراد الشعب وذلك دون الإخلال بقواعد المنظور والخداع البصرى(٣).

٧ ـ يلجأ الفنان المصرى القديم فى كثير من موضوعاته التصويرية إلى إبراز الخطوط الخارجية التى تحيط بعناصره، وقد برع فى معالجتها بهذه الطريقة وسما بها إلى القمة(٤).

---

(١)، (٢) المرجع السابق ، ٥٧.

(٣) سيد توفيق: تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم مصر والعراق، دار النهضة العربية. ١٩٨٧، ص ١١٣، ١١٤.

(٤) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود الشال: مرجع سابق ، ص ٥٩.

٨ ـ قام الفنان المصور المصرى القديم بتلوين أجسام الذكور البشرية بألوان بنية حمراء تضرب إلى السمرة، أما أجسام النساء العذارى فلونها باللون الأصفر الباهت للتعبير عن المرأة مع تحديد الخطوط الخارجية دائمًا باللون البنى القاتم بحيث تبدو صريحة قوية محددة المعالم فى بلاغة وليونة وانسياب لهيئة الجسم الإنسانى(١).

٩ ـ شيوع ظاهرة الشفافية كما هو الشأن بالنسبة لظواهر فنون الأطفال التلقائية ففى بركة الماء يظهر من خلال مياهها الأسماك فى حركتها المختلفة حتى ولو كان الماء عكرًا لايشف ما فى جوفه، ولا يكشف عما فى طياته ويظهر ذلك أيضًا فى أثاث المنزل الداخلى الذى يظهر كاملاً برغم أن جدار المنزل يخفى ما وراءه، وهذه إحدى الظواهر التى يتبعها فى أحيان كثيرة كلازمة مصاحبة(٢).

١٠ ـ لا يغالى الفنان المصور المصرى القديم فى استخدام ألوانه، ويميل دائمًا إلى اختصارها ما أمكن حتى يتوافر للمشاهد عنصر التركيز، ولكنه يحاول دائمًا إيجاد ما نسميه الامتزاج والانسجام اللونى فى موضوعاته التى يعالجها . وقد حظى الفنان المصور بمهارة تنفيذية تسمو بعمله فى تركيز وتسام وفى حذق يتسم بالشاعرية (٣).

١١ ـ تتجلى عبقرية الفنان المصرى المصور فى أدائه لرسم الملابس البسيطة بحساسية بالغة وإحكام مذهل مدرك لطبيعة الثوب الوظيفية والجمالية وهو ملبوس على جسم صاحبه حيث يبدو هذا الثوب المنمق المتماسك والملتصق بالجسم كأنه مبلل فوقه مظهرًا مفاتن الجسم ونضارته وحيويته.

١٢ ـ يسعى الفنان المصور المصرى القديم إلى ضرورة الوفاء بالتزامات اللوحة الفنية وتغطية جميع أركانها ودون وجود أية ثغرة أو أى قصور حتى يتم نضجها واستواؤها، ولذا فإنه يعتمد دائمًا على نبض الذاكرة وإطاعة الحافز وفق قواعد دقيقة تهدف إلى إظهار ما يمكن إظهاره من معالم رئيسية ترمى إلى كل ما يستهدفه من صالح المجموع .

١٣ ـ ظهور لازمة التسطيح أحيانًا فى بعض الصور المصرية القديمة كما يفعل الأطفال فى رسومهم التلقائية فإذا رسم الفنان منضدة أو مائدة حولها بعض الاشخاص فى وضع الجلوس فإنه لا يعبر عنهم بطريقة المنظور الواقعى فنجد أقدام المقاعد من كل جانب وكأنها تنبثق من مركز الوسط الثابت وكذلك الرءوس والأجسام تنطلق للمجال الخارجى وفقًا لظاهرة التسطيح المعروفة(٤).

١٤ ـ اختيار الوضع المثالى عند رسم الأشياء والنماذج لترى تامة الوضوح ظاهرة القسمات، فإذا أراد رسم جعران أو تمساح أو سلحفاة فإن اللقطة المستخدمة لهذه العناصر تكون من أعلى، وعندما

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٩.

(٢) صبحى الشارونى: فنون الحضارات الكبرى، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٠٠.

(٣) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود الشال: مرجع سابق ، ص ٦٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٦١.

يريد رسم بقرة يرسمها من الجانب[١]، على حين يرسم القرنين من الأمام، وكذلك الشأن عند رسم البومة فإنها ترسم بوجهها من الأمام والجسم من الوضع الجانبى.

١٥- حرص المصور المصرى القديم على إتقان عناصر التصميم وتنسيقها بفطنة وتكوينها فى رشاقة وفى جميع إنجازاته ما يعبر عن الأحاسيس الورعة بالنسبة للموضوعات الدينية المقدسة المملوءة بالحكمة. وذلك من خلال الأشكال المستخدمة التى توحى بالإمتاع، وتمس شغاف القلب، ويحتفظ من خلالها بشخصيته الذاتية[٢].

الرمزية فى التصوير المصرى القديم:

قام الفن المصرى القديم فى جانب كبير منه - ولاسيما فن التصوير - على رموز وأشكال عديدة صاغها الفنان القديم بعقلية فذة فهى لم تكن مجرد أشكال ورموز متناسقة جماليًا ولكنها كانت نابعة من أصول فكرية موغلة فى تأمل الكون والكائنات ومصنوعة بقياسات هندسية وحسابية بالغة الدقة والتعقيد. فلقد كان الفنان المصرى يقوم بالعديد من عمليات تمهيدية يتأمل ويتحسس أشكاله من جميع الجهات والزوايا حتى يصل بعد جهد كبير إلى خلق رموزه ، وكان يخوض عمليات تجميع وطرح ثم تركيب وتفكيك ثم تحوير وتحليل حتى يصل إلى رموز يستحضرها استجلاءً لحقيقتها ومعناها.

فالرمز هو الوحدة الفنية التى يختارها الرسام من محيطه لكى يزين بها إنتاجه الفنى ويكسبه طابعًا خاصًا، بشرط أن يكون الرمز محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية. فالرمز يمكن أن يكون شكلاً لطير يهواه الفنان، أو نبات يعتز به الناس، أو حيوان محبوب أو وحش تخشاه الجماعة. وقد يكون شكلاً لشىء تتعارف عليه الجماعة وتتوارثه ويستمر كرمز متفق عليه. فالمجتمع هو الذى يحدد قيمة الرمز، وهو الذى يضفى على الأشياء المادية معنى معينًا فتصبح رموزًا[٣].

وعند دراسة العديد من الرموز المصرية القديمة وتحليلها سوف نكتشف أن هناك رابطًا تصميميًا عقائديًا يصل بينها وبين رموز وأشكال أخرى فى مجال العمارة كانت أو الفنون ، وعلى سبيل المثال : كالعلاقة بين شكل الهرم ومفتاح الحياة (عنخ) والمسلة وتاج الملك مينا، وغيرهم كثير. إنه من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات.

- اعتبر الفنان المصور المصرى القديم النقوش والرموز الخطية التى هى رسوم فى حد ذاتها جزءًا متممًا للتصميم فى اللوحة.

- ففى مجال الرمزية أيضًا نجد تحررًا بالغًا فى فترة الدولة الحديثة، وقد عثر على لوحة هائلة فى مقبرة "رعموسى" حوالى (١٤٠٠ق. م). تعبر عن موكب جنائزى من السيدات والفتيات يشيع الحزن

(١)، (٢)، (٣) المرجع السابق، ص ٦٢ - ٦٣.

والأسى العميق على وجوههن عامة ونلمس هذا أيضًا فى حركات الأيدى الكسيرة وإظهار انفعالات الكآبة والقتامة التى تصاحب هؤلاء الحزانى المكلومين(١).

ـ ومن المظاهر الرمزية أيضًا إقتران بعض اللوحات بمزيج من الكتابات الهيروغليفية وقد ازدانت بأشكالها من الحيوانات والطيور والأسماك والوحدات الهندسية . وبعض الأشكال المقدسة التى لها معانيها وأفكارها ونصوصها مع تأكيد العلاقات الجمالية فى ثنايا التصميم الموضوع، ولذلك تصبح الكتابة المصرية القديمة المجردة عنصرًا من عناصر الرمز(٢).

ـ وتبدو الرمزية كذلك فى ظاهرة الشفافية حيث يقدم الفنان المصور المصرى القديم الأسماك المختلفة الأنواع وهى تتحرك فى أعماق الماء ظاهرة بسماتها واهتزازتها ودوراناتها وانسيابها وهيئاتها ورشاقاتها وألوانها الجذابة برغم المياه غير النقية التى لا تسفر عما فى أغوارها، ولكنه يؤكد قانون الرؤية الخفية التى يمسها فى وجدانه واحتواء ماء البحيرة المحتوى على تلك العناصر من الأحياء المائية رمزًا لإدراكه الواعى بتلك العناصر والكائنات التى يزخر بها هذا العالم الفسيح ، المملوء بالعجائب المائية التى لا تحدها حدود(٣).

ـ ونجد فى مجال الرمز كذلك ما نلحظه من ظاهرة التسطيح المعروفة فإذا جلس المتفرجون فى ملعب كرة القدم أو ملعب للتنس فإن الفنان يرسمها من منظور الطائر الذى ينظر بعينه من موقعه العلوى إلى أسفل بعيدًا عن الرؤية المنظورية التصويرية .

ـ ومن الظواهر الرمزية الأخرى، الدلالات اللونية فمثلاً اللون البنى يستخدم دائمًا لتلوين أجسام الرجال، أما اللون الأصفر الباهت فهو يرمز إلى أجسام الإناث، وكذلك اللون الأزرق (التركوازى) المشهور بعلاقته ورمزيته الدينية وارتباطه بالإله «آمون رع».

السمات الزخرفية فى الفن المصرى القديم

عنى الفنان المصرى القديم بالزخارف ذات الطابع الزخرفى، وتفنن فيها مستلهمًا من الأشكال والعناصر المأخوذة من الإنسان والحيوان والطير والنباتات، عناصر زخرفية اتسمت بالنضج والوعى والحس الرقيق القائم على موهبة الفنان المبدع، فالمصرى بطبعه يميل إلى زخرفة حاجياته، وقد تنوعت هذه الزخارف تنوعًا بعيد المدى وقد استوحاها من عدة مصادر منها:

١ ـ النقطة :

استخدم الفنان النقطة فى عدة أشكال منها المربع والشكل المستدير و المعين كوحدة زخرفية ظهرت على سطوح بعض الأوانى الخزفية والمعدنية، كما استخدمت كعنصرًا مهم فى معالجة التصميمات الزخرفية(٤).

(١)، (٢)، (٣)، (٤) المرجع السابق، ص ٦٢ ـ ٦٥.

٢ ـ الخط:

أما الخط فهو يعتبر من أقدم العناصر الزخرفية التى عالجها الفنان المصرى القديم موظفًا إياها فى الاتجاهات المختلفة سواء كانت مستقيمة رأسية أو مستعرضة أو منكسرة (**ش ٢٩**) أو منحنية أو مقوسة (**ش٣٠، ٣١، ٣٢**) . أما الخط الحلزونى فقد وجد فى الفن المصرى لعدة أغراض منها: التكرار المستمر والمتشعب، كما استخدم لملء المساحات الكبيرة سواء كانت أفقية أو رأسية فى شكل أفريز، كما استعان به الفنان لملء الفراغات الناتجة عن الوحدات الحلزونية الحلقية أو المتماسة أطرافها بدائرة زخارف مختلفة من زهور اللوتس والأشكال رقم (**٣٣، ٣٤**) توضح نماذج مختلفة لأسقف المقابر(١) كما تمكن من تطويع الخطوط على هيئة السلسلة من خلال تضافر الخطوط وتداخلها.

الرباعيات:

وتدرجت من الزخرفة الحلزونية باستمرار تكرار شرائطها على مساحات كبيرة فى أربعة اتجاهات متساوية ومتقاطعة وينحصر فى وسطها أشكال رباعية ومنها زهرة اللوتس، وظهرت هذه الوحدات فى عهد الأسرة الثامنة عشر، وانتشرت فى عهد الأسرتين التاسعة عشر والعشرين. كما هو موضح بالشكلين رقم (**٣٥، ٣٦**).

التقاطعات:

نتجت من زخرفة الرباعيات، وذلك بامتداد الخطوط الحلزونية وسيرها فى أربعة اتجاهات وقد تعددت أشكالها فى الدولة الحديثة، وتنقسم إلى شكلين:

أ ـ الوحدة الحلزونية المستقيمة الخطوط التى تتشابك عند محورها وتتقاطع فى شكل رباعياتها كما هو موضح (**ش ٣٧**).

ب ـ الوحدة الحلزونية المستقيمة الخطوط التى تصدر من نقطة وتتقاطع عندها كما هو موضح بالشكل (**٣٨**) وذلك فى مساحات ذات شكل مربع أو معين، وقد تفنن الفنان المصرى فى ملء المساحات التى تحدث فى الفراغات بوضع الزهيرة المستديرة الهندسية أو الزهيرة ذات الوريقات(٢).

العناصر الهندسية الزخرفية فى الفن المصرى القديم:

استخدم الفنان المصرى الأشكال المربعة والمعينة والمستديرة والمتضافرة وأنتج منها تراثًا خالدًا من الإنتاجات الفنية العملية التى وظفها فى أغراض حيوية متعددة ، فالمربعات تعتبر من أقدم الوحدات المألوفة فى الزخرفة المصرية القديمة وأكثرها شيوعًا من خلال اختلاف وحدتها صغيرة أو كبيرة مع

---

(١) أحمد يوسف، يوسف خفاجي: الزخرفة المصرية القديمة، المتحف المصرى، ص١١٠، ١١٢.
(٢) المرجع السابق، ص١٢٤.

تبادل أو تضاد الألوان مع بعضها (**ش ٣٩**)، أو عن طريق تحويل المربع إلى معين مع التكرار وملء الفراغات بالزهيرات مع تبادل الألوان (**ش ٤٠**) [١].

أما الدوائر فقد استخدمت إما متماسة (**ش ٤١، ٤٢**) أو متداخلة أو متقاطعة (**ش ٤٣**) فى أشكال زخرفية جذابة، واحتلت هذه الأنماط الزخرفية مجالات متعددة فى آفاق الفنون التطبيقية العملية الواسعة [٢].

العناصر الزخرفية الحية:

تعد العناصر الحية بكل مظاهرها وأنواعها من الزخارف المحببة للفنان القديم، فقد استمد منها زخارفه عن طريق الوحدات الآدمية والحيوانية والطيور والحشرات (**ش ٤٤**)، وقد استخدمت هذه الزخارف على الأوانى الخزفية (**ش ٤٥، ٤٦**) فمن خلال هذه العناصر الزخرفية أمكن للفنان استنباط صياغات متنوعة الأغراض متعددة التصميمات فى تعبيرات فنية عملية لها قوانينها التى ابتدعها والتزم بها.[٣]

العناصر النباتية الزخرفية :

تعتبر الزخارف النباتية من أوسع العناصر الزخرفية انتشارًا وأهمها زهرة اللوتس ونبات البردى وأوراق النبات وسوقها وعناقيد العنب والأشكال النخيلية ، وغير ذلك من العناصر التى انبثقت من الطبيعة المصرية الأصيلة، فالفنان المصرى القديم قد صاغ هذه العناصر والوحدات بعد أن بسطها محتفظًا بخصائصها، واستنبط منها تيجان الأعمدة المعمارية الحجرية[٤]، وأبدع الفنان المصرى فى إنتاج تصميمات مبتكرة من أشكال هذه العناصر واستخدمها فى زخرفة الأوانى والأثاث والحلى.

وتعددت أشكال الزخارف النباتية فمنها الزهيرات شائعة الصيت فى الزخرفة المصرية مثل زهرة الأقحوان أوزهرة اللؤلؤ (**ش ٤٧**) وقد استخدمت هذه الزخارف فى النقش على الجلود والأوانى والصياغة[٥]، كما استخدمت فى شكل شرائط بتبادل الزهيرة مع زهيرات أخرى عن طريق التكرار وتبادل الألوان فى الشرائط (**ش ٤٨**).

أما زهرة اللوتس فهى من الوحدات التى استعملها الفنان المصرى القديم، وتعتبر الأسرة الثامنة عشر تاريخًا لانتشارها كوحدة زخرفية، وقد تفنن المصريون فى رسمها وتنوع أوضاعها، واستعملت كاملة مع ورق البردى بالتبادل بينهما (**ش٤٩**) ، ثم تطورت فى أشكال مختلفة فى عصر العمارنة والشكل (**٥٠، ٥١**) يوضح زخرفة لسقوف متخذة زهرة اللوتس فى أشكال متعددة[٦].

---

(١) المرجع السابق، ص١٣٥، ١٣٨.

(٢) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود الشال: مرجع سابق، ص ٦٦.

(٣)، (٤) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٥) أحمد يوسف، يوسف خفاجى: مرجع سابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

(٦) المرجع السابق، ص ١٥٨، ١٦٢.

ومن العناصر النباتية الأخرى نبات البردى وهو نبات ذو ساق طويلة تخرج فى خطوط مستقيمة، وقد تفنن المصرى القديم فى اتخاذها كوحدة زخرفية حيث استخدمت فى شرائط كوحدة بالتبادل مع غيرها (**ش ٥٢، ٥٣، ٥٤**). أما النخيل فقد استخدم فى الدولة الحديثة (**ش٥٥**)، فالفنان المصرى محب للطبيعة ولذا فهو يستخرج من كل شىء أفكارًا لزخارفه ومنه تلك النباتات الصحراوية التى رسمها وكأنها خارجة من الرمال (**ش ٥٦**)[١].

وهناك أيضًا الفاكهة فقد مثلها الفنان المصرى فى زخارفه واتخذها سبيلاً إلى التجميل فى الأفاريز والسقوف ومن أشهر عناصر الفاكهة عناقيد العنب التى ظهرت مع بداية الأسرة الثامنة عشر، ثم تنوعت تلك الوحدة فى تل العمارنة، وكانت الزخارف تنفذ إما بتكرار الوحدة أو بالتبادل مع أوراق العنب (**ش٥٧**)، أو زهرة اللوتس وثمار بعض الفواكه وتعريقاته الخاصة (**ش ٥٨**) [٢].

الكتابة الهيروغليفية كعنصر زخرفى:

وجد الفنان المصرى فى الكتابات الهيروغليفية مجالاً رحبًا لإبداعاته الزخرفية مع تنسيقها، والإفادة من المسحة الشكلية ومعالجتها لصالح العمل الزخرفى، وذلك من واقع الوحدات ذات المعالم الشكلية المعبرة، بعد أن جعلوا من صورها الرمزية لبعض الحيوانات كالنسر والأسد والإوز أو من حركات الإنسان المختلفة، ومن أشهر النماذج لهذا العنصر كرسى (توت عنخ أمون) المطلى بالذهب[٣].

الألـوان:

تمثل الألوان عادة الألوان الطبيعية للأشياء المصورة دون اعتبار للمظاهر الوقتية الزائلة كالظلال وغيرها؛ بيد أنها كانت تختار أحيانًا لما لها من قيمة زخرفية جميلة، ولزهاء ألوانها بما يناسب ظلام المكان فى أغلب الأحيان؛ ومن أمثلة ذلك تلوين الصقور بلون أخضر زاه والرخ باللونين الأزرق والأحمر. وتتميز الألوان فيما بينها باتساقها معًا، وجمال وقعها فى النفس، بما يشهد بحسن ذوق الفنان. وكانت الخلفية تلون فى الغالب بلون أشهب ضارب إلى الزرقة. وكانت الألوان من مواد معدنية، طبيعية أو مصنوعة، يضاف إليها نوع من الصمغ ثم يمزجان معًا بالماء، وقد احتفظت ببريقها وجدتها حتى الآن.[٤]

* * * * * * * * *

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٦٥، ١٦٨.

(٢) محمود النبوى الشال، دكتورة مها محمود الشال: مرجع سابق ، ص ٦٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٤) محمد أنور شكرى: مرجع سابق، ص ٥٨.

تعقيب:

إن المتأمل لما خلفه لنا التراث المصرى القديم من أعمال فنية تطبيقية كملت صفتها الفنية فى الأثاث والأوانى والنسيج والحلى والتطعيم والخزف وآلات الطرب. ليحس فيه أنها قامت على تصميم لم ينفصل من الوجود الطبيعى للأشياء وجمال النسب ووضوح القيم الابتكارية مع دقة فائقة فى الأداء. ومثال ذلك الأسرة المذهبة والمطعمة والصناديق المذهبة (**ش ٥٩**) والكراسى التى صنعت أطرافها ومساندها على أشكال رءوس الحيوانات القوية المتحفزة والتى زين بعضها برسوم جميلة رمزية ومن أشهرها كرسى توت عنخ آمون (**ش ٦٠، ٦١**). ومن أمثلة ذلك أيضًا الأوانى المرمرية الشفافة (**ش ٦٢**) البالغة الحد فى دقتها ورقتها والتى صممت على أشكال رءوس الحيوانات ... أما الحلى كالقلائد والأقراط والخواتم والأساور وغيرها فقد بلغ فيها الفنان الذروة فى التصميم المنبثق من الشخصية المصرية وحقق فيه الدقة والاكتمال فى فن الصياغة والتزيين بالأحجار الكريمة التى أجاد الفنان المصرى القديم تشكيلها وصقلها.

مما سبق نجد أن مجموع ما حفظ من آثار فنون مصر فيما قبل عهد الأسرات وفى عهد الدولة القديمة والحديثة يدل على تطور ملحوظ فى القدرة الفنية بلغ مستوى رفيعًا. وقد تعاونت عوامل مختلفة فى خلق طابع خاص للفنون المصرية اكتملت له صفاته وخصائصه فى أوائل الدولة القديمة، وتميزت به مصر دون سائر الأمم والشعوب، بيد أنه فى حدود هذا الطابع العام أحدث الفنانون المصريون من الطرز ما يتفق وروح كل عصر، حتى ليكاد يكون لكل أسرة طرازها الخاص الذى ينم عنها. ففى فنون الأسرة الثالثة أناقة ودقة ورهافة، فى حين تتمثل معانى العظمة والقداسة فى فنون الأسرة الرابعة، ومظاهر الدماثة والرفاهية فى فنون الأسرة الخامسة.

وتؤلف جميع فنون كل عصر أو أسرة أواصر ووحدة متسقة متآلفة، بما يشهد حقًا بأنها جميعًا إنما كانت تعبر عن روح واحدة، وتنطق عن أحاسيس مشتركة، ومشاعر متجاوبة.

هذه الوحدة الوطيدة بين فنون كل فترة دليل ناهض على أن هذه الفنون إنما هى صورة صادقة لإيحاءات كل عصر وأهدافه، وأن المزخرف والمصور والمثال والبناء إنما كانو جميعًا يستقون من معين واحد يستمد موارده من طبيعة المصريين ومشاعرهم وعقائدهم، ومن البيئة التى أظلتهم، فجاءت أعمالهم أصيلة تعبر عما ساد أزمنتهم من أحاسيس وتصورات وأفكار. وإن كانت أعمالهم قد نبعت من نفوسهم فقد بلغوا فيها غاية الجمال على اختلاف أطوارها وأساليبها، بما كفل لها الخلود فى كل وقت وزمان. وبناء على ماسبق تقديمه من مميزات الفن المصرى القديم فإنه يعد النبراس الذى تأثرت به فنون الحضارات التى أعقبته وبصفة خاصة الحضارة القبطية التى تأثرت به وأثرت بدورها فى الحضارة الإسلامية. مما يوضح لنا مدى ارتباط عناصر التشكيل الشعبى بفنون هذه الحضارات المتعاقبة فى مصر.

ثانياً: التصوير الشعبى فى العصور اليونانية والرومانية :

إن الانفصال الذى نلحظه بين الفنون المصرية القديمة ذات الطابع الرسمى والفنون الشعبية يتزايد فى عصور الاستقرار والرخاء، ويقل فى غالبية الأمر فى عصور الاضمحلال والتدهور أوعصور الاحتلال الأجنبى حيث تقل وطأة القيود الدينية والاجتماعية وتبدأ الفنون فى نوع من التحرر والتعبير الفطرى إلى حد ما، فنلاحظ مثلاً فى فنون التصوير والنقش فى الدولة الفرعونية الوسطى أن الفترات التى ضعفت فيها سيطرة الملوك وانقسمت البلاد إلى مقاطعات شبه مستقلة أو أصيبت البلاد بمجاعات. قد أثرت علـى الفنـون التقليدية بعض الشىء وجعلتها تقترب إلى حد ما من الفنون الشعبية من حيث طابعها الذى تتمثل فيه السذاجة أو المرح أو الانفعالات الفطرية المختلفة[١].

وفى بنى حسن نشاهد مقابر صورت على جدرانها مناظر لبعض الألعاب الشعبية وألعاب القوى وقتذاك، فتكشف فى بساطتها وتعبيرها عن حركات الأجسام فى مواضع مختلفة تعبيرًا جريئًا ليس فيه كلفة الفنان عندما كان يصور الآلهة الفرعونية أو المناظر الجنائزية والقرابين على الطريقة التى كانت شائعة طوال العصور الفرعونية الأخرى[٢].

لقد حافظ الفنان المصرى فى كثير من النواحى على طابعه التقليدى بحيث يمكننا أن نميز فى سهولة الصور المرسومة فى العصر اليونانى الرومانى فى مصر، لقد اتبع الفنان المصرى تقليداً جديداً فى الأعمال الجنائزية ساعد على أزدهار فن التصوير الخاص بالوجوه بعد أن زاد أنتشار الوجوه المرسومة بالألوان والتى كانت توضع على وجه المومياء لتسجيل وجه المتوفى حسب العادات المصرية بدلاً من الوجوه المنحوتة التى سادت من قبل، حيث كان متبعًا فيما قبل أن يصب قالبًا على وجه الميت وينقل عليه الوجه المحفور والذى يوضع على المومياء حتى يصبح أقرب ما يكون للوجه الطبيعى للمتوفى[٣].

وفى عصر الدولة الوسطى ظهرت طريقة جديدة لعمل مثل هذه الأقنعة عرفت بأسم (كارتوناج) وفيها يتم عمل تمثال من الخشب أو الحجر أو الجبس لرأس المتوفى التى كانت تغطى بطبقة من الكتان الذى يقوى بواسطة دهانه بطبقة من الجبس المخفف والذى يلون بعد جفافه بملامح المتوفى ، وكان الكارتوناج ينزل إلى الصدر، وليس من المهم أن يكون القناع فى نفس حجم الوجه للشخص المتوفى، بل كان صغيرًا نسبيًا، وفى عصر الدولة الحديثة تطورت هذه الأقنعة لكى تغطى الوجه وتنزل على الصدر كصدرية مزخرفة بالألوان والأحجار شبه الكريمة والزجاج.

واستمرت عادة وضع الكارتوناج حتى العصر البطلمى حيث كثر التذهيب والألوان ثم تطور بعد ذلك فى العصر الرومانى(*) حيث لونت الأقنعة الجصية بألوان زاهية جدًا وظهر الشعر الإغريقى والملامح

---

(١) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى على مر العصور، دار القلم بالقاهرة، ١٩٦٧م ، ص ٢٠.
(٢) المرجع السابق ، ص ٢١.
(٣) سعد المنصورى: مذكرة الفن القبطى، بحث المؤتمر الثقافى لكلية الفنون الجميلة بالمنيا، بدون تاريخ، ص ٧، ٨.
(*) استمر هذا النوع من التصوير ما بين عصر البطالمة فى القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد.
Vauthier. C.M., The technique Of Painting (London. Heinemann 1928).

الأجنبية فيها. ومنذ بداية القرن الأول الميلادى وحتى القرن الثالث الميلادى، ظهرت بدايات الصور بدلاً من الأقنعة آو الكارتوناج، تلك الصور التى سميت «وجوه الفيوم»، وهذه الصور ذات طابع شعبى ، وهى صور صغيرة الحجم لا تتجاوز فى غالبية الأحيان ٢٠×٣٠سم، كانت ترسم على آلواح رقيقة من الخشب تغلف أحيانًا بطبقة من النسيج الرقيق، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة، ولعلها كانت ترسم قبل وفاة الأشخاص فى عنفوان قواهم، فمتى توفى الواحد منهم كانت تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن[١]. ويميز تلك اللوحات (**ش٦٢أ، ب ، ج، د**) أنها خرجت عن الإطار الفرعونى القديم، وكذلك تجنبت الطابع الرومانى فى رسم وجوه الإنسان، وفى الوقت نفسه لم تساير التقاليد الرومانية فى تصوير أشخاص على النحو الذى كان شائعًا وقت آباطرة الرومان، حين عنى الفن الرومانى بتصوير وجه الإنسان وابراز تقاطيعه بدقة وأمانة فائقة. ووجوه الفيوم تبدو فى لساتها كما لو كانت سجلت فى سرعة فنكاد نلمس فيها حركات يد الفنان وهى تطبع انفعالاتها وتسجيلاتها المباشرة عن الطبيعة.

ووجوه الفيوم فى رقتها وبساطتها تكشف لنا عن إحساسات شعبية عميقة، فهى تخلق لنا من وجوه أولئك الأفراد الذين عاشوا منذ ما يقرب من ألفى عام شخصيات، نأنس لها ونشعر عن طريق إنسانيتها بقرابتها لنا، وقد استخدمت فى دهان تلك اللوحات الصغيرة ألوان شمعية صهرت بعد تثبيتها على اللوحة فتداخل بعضها ببعض وتدرجت كأنها فى شفافيتها أنواع من الرسوم المائية[٢].

وكما كانت ترسم وجوه الفيوم هذه كانت تصنع أيضًا أنواعًا أخرى من التوابيت بمادة تشبه الورق المضغوط وتلون فيها الوجوه بلون أبيض، وتوضع على الرءوس حليات ملونة على شكل أزهار مجسمة [٣].

ويقول أحد المؤلفين[٤] عن وجوه الفيوم: «وهذه التوابيت المصنوعة من الورق المقوى فى القرن الثالث الميلادى يبدو أن كافة آلهة البحر الأبيض المتوسط تجسمت فى تلك التماثيل أو الصور الشبيهة بالتماثيل المصنوعة من الجلود المزينة بألوان ذهبية». فهذه الألوان الوردية الباهتة والزرقاء الخافتة التى تحددها خطوط سوداء كأنها أنواع من خطوط الكتابة تتخذ بهذا الفن أسلوبًا يتسم بالجدة والخلق.

وتعد صور الفيوم واحدة من أكثر النماذج جمالاً فى تحف الصور الشخصية التى مازالت باقية، لما تميزت به من الواقعية الأخاذة، والقوة الروحية، والبراعة فى التنفيذ. [٥].

وهذا المستوى الرفيع الذى توصل إليه التصوير الشعبى بالفيوم فى القرون الأولى بعد الميلاد إنما كان بمثابة نهضة فنية شاملة فى تلك المنطقة التى تميزت فى الفترة نفسها بنماذج من النحت الحجرى أو الجص، وبطائفة من العرائس الفخارية التى تشبه تماما عرائس حلوى المولد التى تصنع اليوم، وكذلك بأنواع من التمائم الفخارية المتنوعة التى تفيض جميعها بذلك الطابع الشعبى الذى نلمسه فى تصوير تلك المنطقة.

---

(١) سعد الخادم : مرجع سابق، ص ٢٣.
(٢)، (٣) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٦.
(4) Malraux. A., La monnaie de l'absolu (Paris. Skira 1950) PP. 172 - 175).
(5) Janson,(H.W), History of art, Asurvery of the major visual arts form the dawn of history to the present day, New York 1962, p. 160.

ثالثـاً: الفن القبطى :

إن ارتباط العمل الفنى الذى ينتج فيه هو انعكاس لمقومات عصره. وليس هناك أدنى شك فى الصلة والارتباط بين الأصالة المعاصرة ولا يمكن فصلهما عن بعض، حيث إن الثقافة ظاهرة تستقى مما يضيف عليها الزمان من إضافات جديدة من دون أن يغير جوهرها. فالأصالة هى الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث لانتعامل معه كمادة خام تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة تساهم فى تطوير التاريخ وتغييره. فالفن القبطى من الفنون ذات الشخصية المتميزة اتضحت معالمه كفن جديد مع بداية القرن الرابع الميلادى بعد أن ساد مصر الأساليب الإغريقية والرومانية فى القرون الثلاثة الأولى للميلاد. ورغم أن البعض يصف الفن القبطى بأنه فن شعبى محلى مشتق من الفن البيزنطى إلا أن الرصيد الهائل للفن المصرى القديم الذى سبق ذلك الفن أعطاه ثقلاً، ولقد آدت أيضاً حياة الرهبانية وأضطهاد الرومان الوثنيّين إلى ظهور الفن القبطى.

كما آدى الاضطهاد الذى لاقاه الأقباط على يد أباطرة الرومان إلى البعد عن الطبيعة فى الرسوم الآدمية والحيوانية والاتجاه إلى تجريدها كراهية للمادة ولم يعد الفنان يعنيه إلا الروح فلجأ إلى الرمز للمادة بأقل الخطوط واهمل استخدام النسب الطبيعية. كما استخدم الفنان فى العصر القبطى العديد من الخامات المتاحة لديه وأهمها فى النسيج والحفر على الحجر.

ويقول عالم القبطيات الفرنسى «بيير دى بورجيه Pierre Du Bourguet» إن الفن القبطى هو فن له خصوصية واضحة وهو بدون منازع يحتل مكانة أولى كفن أصيل وهذا الفن هو شاهد حضارى يمثل الشخصية المصرية فى عمق امتدادها واتصالها بمنابع الحضارة المصرية القديمة، فهو فن يمثل حلقة الوصل فى استمرارية هذه الفنون المصرية على آرض مصر وتاثيرها الواضح على كل حقب تاريخ الفن المصرى حتى يومنا هذا .

كما يؤكد عالم القبطيات دى بورجيه أن التأثيرات الهيلينية على الفنون القبطية لم تستطع أن تنزع عن هذا الفن شخصيته المميزة كما يقول إن الفن القبطى فن أصيل وقيمه الجمالية التشكيلية تحمل نزعة كبيرة ورائعة بمقاييس فنون الحداثة فى عصرنا الحاضر كما يذكر أن الفنون القبطية لها تأثير واضح على فنون مصر الإسلامية.

أما الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق فيقول فى كتابه (الفن المصرى الإسلامى) إن الفن القبطى يعد أصلاً من أصول الفن الإسلامى عامة والفن المصرى الإسلامى بصفة خاصة . ويقول الدكتور محمد شفيق غربال فى كتابه «تكوين مصر» إن طرائق الفن القبطى وأساليبه كانت عاملاً من العوامل المؤثرة فى فنون مصر الإسلامية وصناعاتها وهذا دليل على أهمية العنصر القبطى فى تكوين الشخصية المصرية. إن أصول هذا الفن الآتية من روافد الفن المصرى القديم أورثها الأقباط بدورهم إلى سمات الفن المصرى الإسلامى[١] .

---

(١) مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطى، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٧ .

وسوف نتناول فى هذا الفصل دراسة تاريخية فنية وتحليلية لمجالات الفن القبطى ومدى تأثره بالفن المصرى القديم وتأثيره فى الفن الإسلامى.

دراسة نظرية تاريخية للفن القبطى : مقدمة :

عندما انتشرت المسيحية فى أنحاء الامبراطورية الرومانية، ظهرت طرز فنية مسيحية معدلة بعض الشىء عن الفن البيزنطى السائد فى الشرق الأوسط. ومن أهم هذه الطرز المسيحية أسلوب فنى نشأ فى مصر متأثرًا بالتقاليد الشرقية والمحلية وانعزل عن الحضارة الهيلينستية التى كان يمثلها الحاكم المستعمر، ويعرف هذا الطراز بالفن القبطى (١).

على أن هذا الأسلوب أو الطراز الجديد الذى كان قوامه الروحى هو الدين المسيحى وقوامه المادى العادات والتقاليد المصرية الأصيلة وما طرأ عليها من مؤثرات على مر العصور، لم تظهر طفرة واحدة، بل استمر قرابة قرن من الزمان حتى أصبحت له مقوماته المادية والمعنوية.

ومما لاشك فيه أن القرن الرابع شهد مميزات واضحة لهذا الفن الجديد، فمن المعروف أن الفن السائد فى مصر خلال القرون الثلاثة للميلاد هو الفن الإغريقى الرومانى الذى يمتاز بقرب رسومه الآدمية والحيوانية من الطبيعة إلى حد كبير(٢).

فالفن القبطى فن أصيل له ذاتيته وخصائصه المميزة، على الرغم من قصر الفترة التى ارتقى فيها هذا الفن. فهو فن قام من أجل الشعب وأسهم فى تربية عقول العامة. فهو رغم ذاتيته متطور مع المعتقدات والعادات المتباينة فقد تأقلم شكله الفنى خلال العصور المختلفة (٣).

نشأة الفن القبطى :

سمات الفن القبطى عبر العصور

بعض علماء القبطيات يحددون بدايات تاريخ الفنون القبطية ما بين القرن الثانى الميلادى وحتى القرن الثانى عشر الميلادى. والبعض الآخر يعتقد انه قد بدأ بظهور اللغة القبطية فى القرن الثانى قبل الميلاد ومن القرن الثالث الميلادى وحتى الرابع انحصرت مظاهر الفنون القبطية فى صناعة حاجات المعيشة اليومية كصناعة النسيج وصناعة التطريز.

وفى القرن الخامس الميلادى نرى أن أهم الاعمال الفنية تتمثل فى كنيسة أبو سرجة بمصر القديمة وبناء دير القديس شنودة وكان بناء كنائسه على نظام البازليك ـ وكان عصرًا غنى جدًا بأعمال الزخرفة القبطية المتأثرة بالفن الهيلينى ـ وفى هذه الفترة حتى القرن السابع الميلادى ظهر كثير من عمائر

---

(١) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية، المسيحية، الساسانية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٩٦ .

(٢) سعاد ماهر: الفن القبطى، الجهاز المركزى للكتب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦ .

(٣) القمص يوساب السريانى: الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى، الجزء الأول، جمعية الآثار القبطية، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١ .

الكنائس القبطية فى مصر، وقد ازدهر فن الإفرسك بشكل رائع فى جداريات الدير الأبيض والدير الأحمر. كما تجلى هذا الفن بامتياز فى اكتشافات حفريات البعثات الفرنسية سنة ١٩٠١، ١٩١٢، بمنطقة باويط القريبة من سوهاج.

وفى الفترة التاريخية ـ التى تقع بين القرن السابع الميلادى والقرن الرابع عشر ـ كانت غنية بالانتاج الفنى الخلاق وتمثل ذلك فى جداريات ضخمة من فن الإفرسك زينت أديرة الصحراء كما ظهرت أعمال فنية فى فن الأيقونة. وهى عبارة عن رسوم على الخشب ذات تقنية ترجع أصولها الى فنون وجوه الفيوم التى ازدهرت فى منطقة الفيوم إبان العصر الهيلينى.

ومن مميزات الفن القبطى إنتاج روائع من المخطوطات القبطية مزينة برسوم رائعة، كما تألقت صناعة النسيج القبطى وفى القرن التاسع عشر ظهرت بعض تأثيرات الفنون الغربية على فنون التصاوير فى كنائس الأقباط .

وفى القرن العشرين ظهرت فنون حديثة فى تصاوير الأيقونات والإفرسك كان رائدها الفنان إيزاك فانوس وتلاميذه، وقد حاولت هذه المدرسة ان تقدم فنًا قبطيًا حديثًا بخطوط مميزة وألوان مسطحة محاولة إيجاد أصول الفن القبطى من تصاوير الفن الفرعونى.

لقد خضع الفن القبطى لمؤثرات البيئة المصرية التى نشأ فيها وتأثر بها، وبأساليب الأداء وطرق التنفيذ الموروثة عن التقاليد المحلية(١). ويمثل تاريخ الأقباط فى مصر حلقة مهمة من تاريخها القومى باعتبارهم من سلالة قدماء المصريين. حيث ازدهرت فيه فترات علمية وفنية فى شتى مجالات الحياة.

فالفن القبطى فن شعبى وقد يفسر البعض لفظ (شعبى) بأنه انحدار للقيم الجمالية، غير أن هذا التفسير إنما يصدر فى الحقيقة عن مفهوم خاطئ للقيمة الجمالية، فالقيمة الجمالية فى الفن التشكيلى هى فكرة متعالية تريد أن تحقق فى الواقع من خلال العمل الفنى، ونجاح الفنان أو فشله فى أن يمثل للمتذوق تلك القيمة هو المقياس الذى يقاس به العمل الفنى التشكيلى مهما كان الغرض الذى يتمناه. وقد استطاع الفن القبطى أن ينهض بوظائفه، وأن ينقل لكل أفراد الشعب فى عصره القيم الجمالية المقترنة بخيرية الله وعدالته، وبذلك الحس الصوفى الرائع الذى اتسمت به الروح المصرية فى ذلك العصر.

فشعبية الفن القبطى حجة تؤكد شخصيته وأصالته، إذ كان أول فن فى الشرق القديم يتجه لكل الشعب بسبب عدم خضوعه للتوجيه السياسى (٢).

فهو لم يقتصر على تلبية حاجات علية القوم وحدهم، بل تعدى ذلك إلى تلبية حاجات الناس بكل طوائفهم وفئاتهم. كما أنه حقق كافة الأغراض التى يتغياها الفن، إذ عبر عن المطلق الدينى من خلال الوسائل المادية الموجودة فى الحياة العادية.

---

(١) ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، جـ ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٣٩٩ .
(٢) مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطى، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٨ .

مقومات الفن القبطى:

الرمزية فى الفن القبطى:

يتميز الفن القبطى بأنه يقوم على دعامتين أساسيتين:

الأولى : إهمال المادة إهمالاً تامًا، مع العناية بالروح.

الثانية : وهى من نتاج المرحلة الأولى وهو التجريد التام والرمز [١].

لقد بدأ الاتجاه الرمزى فى الفن القبطى باستخدام الشارات والرموز المسيحية فوق موضوعات وثنية، ثم بدأ الفنانون الأقباط فى طرح الأشكال (Fomes) الهللينية التى أولت عناية كبيرة للأناقة الظاهرية للأشياء، واستبدلوا بها أشكالاً ذات دلالات رمزية ومعان غير ظاهرة، متجهين بكل قوة إلى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والأفكار عن طريق الرمز الذى يدعو إلى النظر داخل النفس بحثًا وراء القيم الروحية التى تغنى عن النظر فى الدنيا الفانية أملاً فى الخلاص.

ومن ناحية أخرى نجد الفنان القبطى يبدأ فى البعد عن الطبيعة فى الرسوم الآدمية والحيوانية وفى تجريدها، فهو كمسيحى مخلص كره الماديات ولم يعنيه غير الروح ولذا نجده يرمز إلى المادة بأقل الخطوط وأوجز الرموز. وهكذا بدأ الفنان القبطى يهمل علم التشريح والبعد عن الطبيعة عن قصد، فجرد رسومه، كما اقتصر على استعمال ألوان محدودة أهمها اللون الأرجوانى الداكن والكحلى وخاصة فى فن النسيج.

وقد أدى إقبال الفنان القبطى على التجريد والبعد عن الطبيعة وإهماله استعمال النسب التشريحية فى الرسوم الآدمية والحيوانية، أن أصبحت رسومه ركيكة وتشبه رسوم الأطفال[٢].

أما عن الموضوعات التى أقبل عليها الفنان القبطى فقد كان معظمها مأخوذًا من الأساطير المصرية القديمة التى أخذ منها الفن البطلمى والفن الرومانى الكثير منها بعد أن وضعا عليه أسماء آلهتهم. فلما جاء الفن القبطى وجد تلك الأساطير ، فأعاد استعمالها ولكن دون أن يأخذها بالمفهوم الوثنى بل وضع لها الرموز والشعائر المسيحية. وإلى جانب الأساطير القديمة فقد استعمل الفنان القبطى الكثير من القصص المسيحى الذى استعمله لتجسيد وتوضيح العقيدة الدينية[٣].

ولقد استوحى الفنانون الأقباط بعضًا من التكوينات المصرية والإغريقية والرومانية والفارسية والبيزنطية. ولكن على الرغم من تعدد هذه الإسهامات وتنوعها فلقد ظل فنهم قبطيًا قبل كل شىء لا يتخلى عن تراث بلاده ولاعن المبادئ التقليدية للفنون الشعبية إلافيما ندر.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣٤، ١٣٥. ولقد تشابكت هاتان الدعامتان خلال مراحل تطور الفن القبطى ووصلا به إلى شخصيته المتميزة.

(٢) سعاد ماهر: مرجع سابق، ص ٨ .

(٣) القمص يوساب السريانى: مرجع سابق، ص ١٣ .

وللفن القبطى مجالات عديدة ومتنوعة منها: فنون العمارة ، النحت، التصوير الجدارى، الأخشاب، المعادن، الفخار، النسيج، الزجاج، العاج، المخطوطات، الأيقونات. وسوف نتناول الأساليب الفنية المميزة للفن القبطى من خلال بعض مجالاته التى تميز فيها ونال بها شهرة كبيرة مثل: التصوير الجدارى، صناعة النسيج ، الأيقونات، الفخار.

التصوير الشعبى فى العهد القبطى:

عندما اتخذت الفنون طابعها الرسمى عن الفنون والطرز البيزنطية فى بداية العهد المسيحى، نجد مرة أخرى نظامًا بين التصوير الدينى المتأثر بالطابع البيزنطى والتصوير الشعبى الذى نلمسه فى تصوير (وجوه الفيوم) (*) والتى سادت فى العصور اليونانية والرومانية السابقة للعهد القبطى.

وعلى الرغم من تميز الرسوم الحائطية فى الأديرة القبطية ـ ما بين القرنين الرابع والسابع الميلادى ـ فإنها اتخذت مظهرًا رسميًا يجعلها أشبه بالفنون الفرعونية ذات الطابع الدينى، التى كانت تتباين مع الفنون الشعبية المعاصرة لها، أما الجانب الشعبى فى العصر القبطى فنلمسه فى النسيج الذى تميزت به بعض مدن الصعيد كمدينة أخميم[١].

وفى هذا النسيج الصوفى الرقيق **(ش٦٣)** نرى فى أول الأمر وحدات مستقاة من الفنون اليونانية أو الرومانية، ثم لا يلبث أن يختفى هذا الطابع التقليدى الذى تمثل فيه راقصات وشخصيات من الأساطير اليونانية القديمة، ليحل محله طابع جديد يمثل شخصيات محرفة فى نسبها تبدو كما لو كانت مقتبسة من رسوم هزلية على الرغم من طابعها الدينى.ويخيل لدارس تلك الوحدات المنسوجة المتناهية فى الصغر أنها حرفت الأساليب اليونانية والرومانية والأساليب البيزنطية فى الفن، وتجنبت كافة التقاليد الفنية القائمة بين القرنين السادس والتاسع الميلادى، لتستوحى مرة أخرى أشكالها من الخيال والفكر الشعبى[٢].

أما الأسلوب الفنى فى المنمنمات الدينية فهو بعيد عن الفنون البيزنطية وعن الفنون الفارسية. وهو إذ يقترب من الفنون الشعبية الأخرى فى البلاد التى سبق توضيحها نراه أيضًا على صلة وثيقة بالمخطوطات الدينية الحبشية التى تعتبر استمرارًا للنسيج والمخطوطات القبطية **(ش٦٤)** فنلمس فيها هذا الطراز فى فن التصوير الذى تبلور تدريجيًا فتميز فى ذلك الوقت بطابع محلى قائم بذاته.[٣]

والملاحظ أن الطريقة التى رسمت بها تلك المخطوطات القبطية القديمة تشبه من جهة أخرى المخطوطات القبطية أو الرقعة السحرية التى صورت عليها رسوم سريعة تمثل ما يشبه العرائس والتمائم

(*) من بين ألوان التصوير التى استخدمت فى العصر اليونانى الرومانى وكان لها طابعًا شعبيًا ، صور صغيرة الحجم لاتجاوز فى غالبية الأحيان ٢٠×٣٠سم، كانت ترسم على ألواح رقيقة من الخشب تغلف أحيانًا بطبقة من النسيج الرقيق، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة، ولعلها كانت ترسم قبل وفاة الأشخاص فى عنفوان قواهم، فمتى توفى الواحد منهم كانت تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن.

(١) سعد الخادم: مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) ، (٣) المرجع السابق، ص ٢٨، ص ٢٦.

وبعض الأشكال الهندسية. وتمتد هذه النزعة الشعبية فى التصوير القبطى حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم تنتقل مرة أخرى إلى أنواع جديدة من النسيج غير النسيج الذى يشبه الكليم الصوفى، ومن هذا النسيج الجديد نماذج صوفية تشبه طريقة نسج الفوط والبشاكير (**ش ٦٥ أ**) له وبرة صوفية مرنة صورت عليها أشكال بعض الطير أو الحيوان أو وجوه فتيات يشبهن عرائس المولد[١].

وهناك أنواع من هذا النسيج تبدو كما لو طرزت عليها وحدات الملائكة والقديسين بشكل بدائى طريف على طريقة (الإطان) التى يثبت فيها شريط ملون من الصوف أو الكتان بحيث يكون فى تصفيفه أشكالاً آدمية (**ش ٦٥ ب**) . وهكذا نلمس مدى ابتعاد تلك الفنون التصويرية عن الأنماط الشائعة فى كل عصر من تلك العصور القديمة، وكيف أمكنها أن تستمر بصورة مطردة وهى محافظة على طابعها الشعبى المميز[٢].

ويعتبر فن التصوير عند الأقباط والمسيحيين الشرقيين عامة هو فن الكنيسة عندما أصبحت المسيحية الدين الرسمى للدولة فى القرن الرابع، وقد تعددت الموضوعات التى ظهرت فى فن التصوير القبطى ومن أبرزها مناظر الصيد الوثنية والتى نجد لها مثيلاً فى فن الفسيفساء، فقد عثر على أمثلة لها فى مدافن باويط وهى عبارة عن مناظر صيد الغزال وسبع البحر وغيرها من المناظر الطبيعية[٣].

وتنقسم الرسوم المائية (fresco) من حيث الأسلوب التطبيقى إلى ثلاث طرق متميزة[٤].

(١) طريقة التمبرا (Temprea).

(٢) طريقة انكوستيك (Encaustic).

(٣) طريقة الفرسكو (Fresco).

(١) طريقة التمبرا (Temprea).

وهذه الطريقة كانت متبعة فى معظم اللوحات الجدارية فى الفن القبطى وتتكون هذه الطريقة من خلط الألوان بوسيط مثل (الغراء أو زلال البيض) ثم يرسم بها على الجدران بعد تغطيتها بطبقة من الجير وقد جفت تماماً.

(٢) طريقة انكوستيك (Encaustic).

وهى طريقة كانت متبعة فى مصر فى أوائل العصر الرومانى واستمرت حتى العصر القبطى. وتتكون من خلط الألوان بالشمع إما قبل إذابته ثم يذاب بعد ذلك أو بعد إذابة الشمع.

---

(١)، (٢) المرجع السابق، ص ٣٦.

(3) D.M Dalton: East Christian Art, Oxford, ch III, 1925, p. 260.

(٤) سعاد ماهر: مرجع سابق، ص٢٠.

(٣) طريقة الفرسكو (Fresco).

وتعد هذه الطريقة من أبسط الطرق وأقدمها التى أقبل على أستعمالها القبط فى كنائسهم وفى أديرتهم. فهذه الطريقة كانت شائعة فى الفن المصرى القديم، وتتكون هذه الطريق من خلط الألوان الطبيعية (الترابية) بالماء مباشرة دون استعمال أى وسيط، ويرسم بها على الحائط وهو لا يزال لينًا، بالإضافة إلى رخص الفرسكو وسهولته فهو فى نفس الوقت يفوق الطريقتين السابقتين من حيث الدوام كما يدل على براعة الفنان القبطى.

وقد زاد اهتمام الفنان القبطى بفن التصوير بسبب خلو أغلب الكنائس من الأعمال النحتية التى تلتزم بالتجسيم الكامل. ولهذا السبب فقد اتجه المصورون إلى رسم الأشخاص فى أوضاعهم المثالية من مظاهرها الأمامية، كما تركز اهتمام المصور القبطى فى معالجة التكوينات والتجمعات البشرية التى يقوم عليها التعبير الناجح، أما معالم الدقة فى رسم العناصر فكانت فى المرتبة الثانية من اهتمام المصور. وقد أخذت الرسوم الجدارية شكلين أساسين وهما(١):

١ ـ الرسوم على الشرقيات أو القبل (الحنيات)

الفن القبطى فن يعبر عن الإحساس بالجمال والبساطة والروحانية، ويتجنب النواحى المادية بما فيها من فخامة، فصور القديسين تبدو عليها البساطة مقرونة بالسمو الروحى، فمن الآثار القبطية مثلاً قبلة من الطمى مطلية الجير وملونة نقلت إلى المتحف القبطى من كنيسة باويط بالقرب من ديروط (**ش ٦٦/ ٦٧**) وصور عليها السيد المسيح جالسًا ويحمل بيسراه الكتاب المقدس وياتى بإشارة البركة بيمناه، وتحيط به الحيوانات الأربعة التى ترمز إلى القديسين الذين كتبوا الإنجيل، فالأول رأس الأسد ويرمز إلى القديس مرقص، والثانى رأس العجل ويرمز إلى القديس لوقا، ثم الثالث رأس النسر ويرمز إلى القديس يوحنا، والرابع وجه إنسان ويرمز إلى القديس متى، وعلى اليمين واليسار رئيسا الملائكة ميخائيل وجبرائيل ينحنيان إجلالاً وخشوعًا للسيد المسيح، والجزء الأسفل من اللوحة صورة تمثل السيدة العذراء تحمل السيد المسيح طفلا وحولها الاثنا عشر رسولاً وفى كل من الطرفين نرى قديسًا مصريًا، ويرجع تاريخ هذه القبلة إلى أواخر القرن الخامس الميلادى وأوائل القرن السادس، وتوضح طريقة رسم هذه الحنية إلى المدى الذى تأثر به الفن القبطى بالفن المصرى القديم إذ أنها لاتختلف عن طريقة الرسم فى ذلك العصر(٢).

٢ ـ الرسوم على الجدران :

ومن أشهر الرسوم الجدارية قصة آدم وحواء على جدار بالمتحف القبطى ومنقولة من كنيسة دير أم البريجات بالفيوم حيث مثل آدم وحواء مرتين مرة وهما فى الجنة يأكلان من الفاكهة المحرمة ومرة أخرى وهما خارج الجنة يستتران بأوراق الأشجار، ويشير كل منهما للآخر، مما يدل على أن الفن القبطى فن

(١) محمود النبوى الشال: التذوق وتاريخ الفن، دار العالم العربى، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٦٧.
(٢) محيط الفنون: جـ ١، الفنون التشكيلية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠. ص١٥٢.

واقعى، بمعنى أنه يمثل ما يحدث فى الحياة اليومية بين الناس بأجلى مظاهرها كما فى شكل (٦٨). ولايفوتنا أن ننوه بفن الرسم وتصوير الوجوه القبطية فى التقاليد الجنائزية لأفراد الشعب. فقد انتشر فى العصور المسيحية الأولى استعمال الصور الملونة التى كانت توضع على وجوه المومياوت لتسجيل وجه المتوفى، حسب ما جرت به عادات المصريين القدماء. وقد درس الفنان القبطى أثر الظلال فى إظهار الوجه مجسمًا. فيغنى بذلك عن النحت المجسم[١].

ولم يخل الفن القبطى من روح الهزل والمرح، ففى المتحف القبطى يوجد تصوير جدارى يرجع تاريخه إلى أواخر القرن الخامس الميلادى، يمثل منظر وفد الفئران أمام القط يطلبون الهدنة، وقد رفعوا علمًا أبيض يعتبر حتى اليوم رمزًا للهدنة والأمان[٢].

ثم ننتقل بعد ذلك إلى صناعة من أشهر الصناعات التى كان للأقباط المصريين فيها مهارة عظيمة وشهرة واسعة وهى صناعة النسيج.

النسيج القبطى:

كان للمصريين مهارة كبيرة وشهرة واسعة فى مجال النسيج فى العصور القديمة والوسطى، وتعتبر المنسوجات القبطية من أهم الفنون التى ظهر فيها تطور الفن القبطى، وكانت هذه المنسوجات تزخرف بزخارف متعددة تتفق مع الزى السائد أو مع الستور والأغطية[٣].

نسيج القباطى فى مصر:

القباطى هو الاسم الذى أطلقته الدكتورة سعاد ماهر على النسيج المعروف بالإنجليزية "التابسترى" (Tapestry)،وسماه الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق "الزخرفة المنسوجة". وتذكر الدكتورة سعاد ماهر بأنها لم تكن مبتدعة هذا الاسم؛ لأن العرب أطلقوا ذلك المسمى على النسيج المصرى الذى شاعت شهرته آنذاك نسبة إلى أهلها من القبط[٤].

الزخارف المستخدمة فى نسيج القباطى:

قسم علماء الآثار نسيج القباطى من الناحية الزخرفية إلى ثلاثة مجموعات رئيسية:[٥].

١ ـ قباطى العصر الإغريقى الرومانى:

ويمتد من القرن الثالث إلى القرن الخامس الميلادى، وكانت الزخارف فى تلك الفترة تشبه إلى حد كبير الفن الإغريقى الرومانى، ولم تتأثر بالطابع المصرى المحلى. ولقد امتازت زخارف قباطى هذه الفترة

---

(١) باهور لبيب: الفن القبطى، سلسلة كتابك، العدد ١١٨، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص١٩.
(٢) محيط الفنون: جـ ١، مرجع سابق، ص ١٥٢.
(٣) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية، مرجع سابق، ص ١١٨.
(٤) سامى أحمد عبدالحليم إمام: المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية. (المحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ١١.
(٥) زكى محمد حسن: مرجع سابق، ص ٩٣.

بكثرة استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية، هذا إلى جانب العناصر النباتية والهندسية. وتمثل هذه الرسوم الطبيعية أصدق تمثل، حيث نجدها مليئة بالحركة، هذا بالإضافة إلى امتيازها بحسن التآلف، والتوزيع المنتظم فى الرقعة المنسوجة. [١]. **(ش ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢)**.

هذا وتقتصر الزخرفة فى معظم الأحيان على ألوان معينة وهى الأحمر والأرجوانى والكحلى. ومن المناظر الشائعة فى تلك الفترة المناظر التصويرية التى تمثل البطولة، وكثيرًا مانجد رسوم نساء على هيئة راقصات **(ش ٧٣)**. وكانت الرسوم الآدمية والحيوانى، لاتشكل عناصر زخرفية فحسب، فى بعض الأحيان، بل كانت فى كثير من الأحيان تروى أسطورة من الأساطير الأغريقية[٢].

أما بالنسبة للزخارف النباتية فقد كثر استخدام رسوم الكروم، كما كثر استخدام الزهريات والسلال التى تنبثق منها الفروع النباتية، والأزهار والفاكهة، ومن الزخارف المميزة فى تلك الفترة الزخارف الهندسية البحتة، والتى أحيانًا كانت تضم عناصر نباتية محورة، حيث تلك الرسوم فى أشكال وتصميمات فى غاية الدقة والروعة[٣].

٢ ـ قباطى عصر الانتقال:

ويمتد من القرن الخامس إلى القرن السادس الميلادى، ومنسوجات هذه الفترة ليست لها مميزات خاصة واضحة المعالم، فالزخارف الشعبية فى تلك الفترة قريبة إلى حد ما من الرسوم التى سادت فى قباطى العصر الإغريقى الرومانى، مع فارق بسيط هو أن العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية فيها تنقصها الحركة، كما كثر فى تلك الفترة استخدام الرموز المسيحية، مثل الصليب وكان يرسم أحيانًا على هيئة العلامة الهيروغليفية (عنخ)، كذلك رموز الأسماك من الرموز التى سادت فى تلك الفترة، كما ظهرت الألوان البراقة والمتدرجة اللون من الفاتح إلى الأغمق[٤].

أما العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية، فقد دب فيها عدم الدقة مع بعض التحوير، كذلك كثر أستعمال الصور الشخصية النصفية فى وسط الموضوع، **(ش ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨)**.

٣ ـ قباطى العصر القبطى:

ويمتد من القرن السادس إلى القرن التاسع الميلادى، وتتميز هذه الفترة بوجود العديد من الطرز مثل طراز الفيوم، وطراز قيس، وطراز البهنسا، وطراز الصعيد، وقد امتازت هذه الطرز بالزخارف القبطية

(١) سعادماهر وحشمت مسيحة: منسوجات المتحف القبطى، الجناح الجديد، الجزء الثالث، (قسم المنسوجات)، مطبوعات المتحف القبطى، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٢.
(٢) زكى محمد حسن: مرجع سابق، ص ٩٣.
(٣) سعاد ماهر وحشمت مسيحة: مرجع سابق، ص ٢٥.
(٤) المرجع السابق، ص ١٢.

البحتة، ومن الملاحظ أيضًا أن الزخارف القبطية التى وردت على المنسوجات، أنها ذات أصول متعددة، حيث وجدت عناصر زخرفية مصرية قديمة، وأخرى أغريقية، هذا إلى جانب العناصر الزخرفية الآسيوية خاصة الساسانية منها[1]. كما يلاحظ أيضًا فى هذه الفترة ابتعاد الفن القبطى عن التماثل، وحل التكرار الزخرفى محل المركزية[2]. ويلاحظ ذلك فى المنسوجات المؤلفة من العناصر الآدمية والحيوانية والطيور، هذا بالإضافة إلى تحويرها عن الطبيعة.

ومما سبق نجد أن الأسلوب الزخرفى قد أصابه الضعف فى التكوين والتأليف، والتوزيع غير المنتظم للعناصر الزخرفية، إلى جانب ما يبدو فيها من ضعف فى الذوق وتدهور فى الزخارف[3]. ومرجع ذلك كله هو استخدام الفنان لعناصر زخرفية مختلفة الجنس فى موضوع واحد ليبتعد بذلك عن التماثل[4] ، كما فى الأشكال (٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤). وشاع أيضًا فى تلك الفترة استخدام الرسوم الهندسية البحتة مثل الدوائر وأنصاف الدوائر، حيث استخدمها الفنان القبطى بدقة متناهية فى أعماله الفنية على النسيج. أما الألوان المستخدمة فى زخارف تلك الفترة، فكانت ألوانًا صريحة، فاقعة اللون ذات بريق[5]، كما أن معظم قطع نسيج القباطى التى عثر عليها تتكون فى الغالب من ستور، وأغطية للفرش، وملابس، وقد زخرفت أجزاء فقط من هذه الثياب بزخارف عبارة عن أشرطة زخرفية، أو جامات زخرفية مربعة أو مستديرة، وكانت هذه الأشرطة تنسج مع الثوب فى نفس الوقت فى العصور الأولى ثم أصبحت تنسج بعد ذلك بالأشرطة الزخرفية منفصلة، ثم تضاف بعد ذلك إلى الثوب، وفى كثير من الأحيان توجد أشرطة مقصوصة من ثياب قديمة تضاف إلى ثياب جديدة[6].

بعد هذه الدراسة الموجزة لإحدى أهم الصناعات التى شاعت فى العصر القبطى، يجدر بنا التعرض لإحدى الصناعات التى تميز بها الفن القبطى وهى صناعة المخطوطات.

المخطوطات:

تحتاج تلك الصناعة فى تنفيذها إلى توافر وسائل ثلاث رئيسية: المادة التى يكتب عليها وهى الورق، ثم المادة التى يكتب بها وهو المداد بأنواعه، ثم الأداة المستخدمة فى الكتابة وهى القلم. أما الورق فقد كانت مصر أسبق الأمم التى قامت بصنعه من نبات البردى. وقد برع الأقباط فى الكتابة على الرق (جلد الغزال)، وكثيرًا ما كانوا يعيدون استعمال الرقوق القديمة فى الكتابة بعد إزالة ما كان عليها من نصوص

---

(1) W.De Gruneiser : les caractéristiques de lért copte,florence, 1992, p.119.

(٢) سعاد ماهر وحشمت مسيحة: مرجع سابق، ص ٢٨.

(3) W.De Gruneiser : Ibid., P. 55 -57.

(٤) سعاد ماهر وحشمت مسيحة : مرجع سابق، ص٢٨.

(٥) زكى محمد حسن : مرجع سابق، ص ٩٥

(٦) سعاد ماهر وحشمت مسيحة : مرجع سابق، ص٣٠ .

قديمة[١]. ويوجد منها القليل ويعود تاريخه إلى ماقبل القرن السادس عشر، أما المخطوطات الورقية فقد صنعت من ورق القطن أو الورق المقوى الذى يطلق عليه أسم كارتا بومبيسينا(Carta Bombycina) وهو يشبه نوعًا فاخرًا من الرق وإن كان قديمًا جدًا. ويوجد بمتحف كوليجيو رومانو-Collegio Roma) (no فى روما مخطوط على هذا الورق يرجع تاريخه إلى القرن السادس[٢].

وتنقسم المخطوطات التى أمكن العثور عليها بحسب اللغات المكتوبة بها إلى أربعة أنواع وهى:[٣].

(أ) مخطوطات مدونة باللغة اليونانية وهى أقدمها عهدًا **(ش ٨٥)**.

(ب) مخطوطات يونانية مترجمة باللغة القبطية **(ش ٨٦)**.

(ج) مخطوطات باللغة القبطية **(ش ٨٧)**.

(د) مخطوطات باللغة القبطية وبجانبها الترجمة باللغة العربية **(ش ٨٨)**.

ويلاحظ كتابة جميع المخطوطات بالقلم البسط، أما الحروف فهى كبيرة ومتجاورة حيث لاتوجد حروف متشابكة فى اللغة القبطية. وبستخدم فى كتابتها الحبر الأسود والحبر الأحمر وكان يستخدم فى كتابة العناوين[٤]. وقد كانت تلك المخطوطات تغلف بأغطية من الجلد لحمايتها من التلف، ولذا فقد انتعشت فى تلك الفترة صناعة التجليد وتقدمت لدرجة فاخرة، وزينت من الخارج بزخارف جميلة، وأحيانًا بصور القديسين والرهبان، والملاحظ أن الطريقة التى رسمت بها تلك المخطوطات القبطية القديمة تشبه من جهة أخرى المخطوطات القبطية أو الرقعة السحرية التى صورت عليها رسوم سريعة تمثل ما يشبه العرائس والتمائم وبعض الأشكال الهندسية التى ـ وإن زادت من غرابتها ـ تكون أنواعًا من الأشكال والتنظيمات المتناهية فى الجرأة كأنها لفنانين معاصرين. وامتدت هذه النزعة الشعبية فى التصوير القبطى حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر[٥].

ومن أشهر ماتميزت به فنون العصر القبطى **فن الأيقونات**، فالأيقونة كلمة يونانية أو قبطية ويقصد بها صورة مقدسة والغرض منها تذكير المؤمنين بسيرة صاحب الأيقونة، أى الشخص الذى يظهر فيها، وهى تشمل صور السيد المسيح أو السيدة العذراء أو الحواريين أو الرسل أو الشهداء والقديسين وغير ذلك من الموضوعات الدينية التى وردت فى التوراة والإنجيل أو فى تاريخ الكنيسة[٦].

---

(١) رؤوف حبيب: المخطوطات القبطية، مكتبة المحبة، بدون تاريخ، ص١.

(٢) الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ألفريد. ج بتلر، ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم، مراجعة وتقديم: نيافة الأنبا غريغوريوس، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص١٩٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٤.

(٤) ألفريد. ج بتلر: مرجع سابق ، ص ١٩١ .

(٥) سعد الخادم : تصويرنا الشعبى على مر العصور، دار القلم بالقاهرة ، ١٩٦٣م ، ص ٢٦.

(٦) رؤوف حبيب: مرجع سابق، ص ١.

ومعظم الأيقونات القديمة ـ والتى يرجع تاريخها إلى القرن السابع وماقبله ـ كانت ترسم على الخشب، أما تلك التى تعود إلى الفترات الأحدث فقد كان الخشب أو الكتان يكسى بطبقة من الجص قبل الرسم عليه.

وكانت هذه الأيقونات تعلق على جدران الكنيسة أو أعلى الحجاب (وهو الذى يفصل الهيكل عن الجزء الباقى للكنيسة) وفى الأعياد والاحتفالات تستخدم الأيقونة أثناء أداء الشعائر الدينية، فالأيقونة هنا تصور الحدث الذى يحتفل به أو تلك المصورة للقديس(١). واعتاد الأقباط أن يصوروا على الأخشاب والجبس والقماش، ولرسم الأيقونات كانوا يقومون بلصق قطعة من "الخيش" ويغطونها بطبقة ناعمة من "الجبس" ويضعون عليها ماء الذهب ثم يرسمون فوقها الصورة، وكثيرًا ما استعاضوا عن الزيت بزلال البيض.

وفى كثير من الأيقونات كانت الصور تحدد بخطوط محفورة على الجبس بآلة ذات سن مدبب، مما يدل على أن بعض الصور كانت تنقل عن نماذج مصنوعة من الورق، وكان المصور فى كثير من الأحوال يزين فراغ الأيقونات وكذا أكاليل القديسين بدوائر وزخارف ينقشها حفرًا على الخشب(٢) ويمكن تقسيم الصور القبطية إلى أربعة أقسام وهى:

١ ـ الصور البيزنطية التى أدخلها المصورون اليونان.

٢ ـ الصور المقتبسة من الفن البيزنطى وقد أخذها المصورون عن اليونان.

٣ ـ خليط من التصوير البيزنطى والرومانى.

٤ ـ التصوير القبطى البحت، وهو يختلف عما سبقه لخلوه من المناظر المفزعة لآلام القديسين واستشهادهم.

وقد كانت الكنائس القبطية غنية بالأيقونات، يؤيد ذلك ما بقى منها حتى وقتنا الحالى فى الكنيسة المعلقة وأبى سرجة، وأبى سيفين، **(الأشكال من ٨٩ إلى ٩٨)**.

الموازييك:

يعتبر فن الموزاييك القبطى من أبرز ما تميز به هذا الفن فهو يختلف عن أشغال الرخام مع خليط عجيب من مادة عرق اللؤلؤ، ويشكل ذلك الخليط تطعيمًا زخرفيًا شديد الروعة، ويكثر استخدام هذا الفن لتزيين المواقع الموقرة فى كنائس مصر، ويختلف الموزاييك القبطى عن أشغال الموزاييك الغرب (الصناعى)، فهو موزاييك من الصخور والرخام الطبيعى الذى يتم تقطيعه إلى قطع دقيقة مختلفة الأشكال حسب التصميم المطلوب تنفيذه ثم ترتب فى أوضاع زخرفية حسب ألوانها الطبيعية .

---

(١) هـ هونديلينك: فى الفن والثقافة القبطية، تقديم جودت جبرة ومراجعة حشمت مسيحة، المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٦١ .

(٢) مرقس سميكة: دليل المتحف القبطى وأهم الكنائس والأديرة، جـ ١، القاهرة، ١٩٣٠، ص ١٧٤.

الرموز ومدلولاتها فى الفنون القبطية

يعتبر الرمز فى الفن القبطى رمزًا اصطلاحيًا، أى أنه عباره عن صور وآشكال مختارة لتعطى دلالات واضحة محددة متعارف عليها من جماعة المسيحيين المصريين فى ذلك الوقت. ونظرًا للارتباط الثقافى والعقائدى بين المسيحيين (القبط) والمصريين القدماء فقد تأثرت الديانة المسيحية من ناحية بالعقائد المصرية القديمة ومن ناحية أخرى بعقائد وأساطير الإغريق والرومان. وبما أن جوهر العقيدة المسيحية يذهب بالإنسان إلى الترفع عن الحياه الدنيوية؛ فإن مبدأ تصوير الإله والشخصيات المقدسة محرم فى العقيدة المسيحية الأولى إلا أن هذا المبدأ لم يستقر فى وجدان وثقافة الفنان القبطى وربما يرجع ذلك لتأثر الأقباط بثقافة الأسلاف من المصريين القدماء(١).

ويعتقد الكثير من علماء تاريخ الفن أن الفن القبطى فن بيزنطى محلى، ولكن يرى البعض أن هذا ليس بصحيح ، والحقيقة أن كليهما قام على أسس الفن الهيلينستى ولكن كلا منهما سلك طريقًا، واتخذ منهجًا خاصًا به يختلف عن الآخر تمام الاختلاف(٢) . فقد كان الباعث الأول لقيام الفن القبطى هو الدين الجديد الذى ينهى عن عبادة الاوثان، لذا كره الأقباط محاكاة الفن الرومانى، لما لاقوه على أيدى اصحابه من تعذيب واضطهاد، ورغبتهم فى الاستقلال ولو روحيًا وفنيًا، عن هؤلاء الحكام. حتى بعد اعتراف الدولة الرومانية بالديانة المسيحية فقد أمعن الرومان مرة أخرى فى اضطهاد الأقباط لمخالفتهم لهم فى المذهب الدينى(٣).

ولهذا فقد جنح الفنان القبطى إلى أسلوب الرمزية والتورية متجنبًا كل عوامل البذخ، مقتبسًا الكثير من العناصر المشتقة من الحضارات التى عاصرها واختلط بها مضيفًا إليها فكرًا جديدًا يتفق وعقيدته ومثاليته ممتزجًا بمسحات فنية مميزة لطبيعته، وكانت الفترة الواقعة بين القرنين الرابع والسابع الميلادى هى الفترة الذهبية للفنون القبطية(٤).

وقد وجد الكثير من الرسوم على جدران السراديب التى كان يجتمع فيها الأقباط، فكان الفرد يلجأ إلى رسم دلالة على أنه من بين الجماعة وليس غريبًا عنها، ولذا كانت هذه الشارات والرموز جزءًا من المسيحية فى مصر.

ودراسة الرموز التى استعملها الفنانون هى مفتاح للدراسة الدينية وهى دراسة واسعة تستنفد كثيرًا من الوقت والجهد لمن أرادها وحدها، وقد تكون دراسة الصورة وما بها من حقيقة أو رمز أبلغ من الدرس الملقن. وقد أخذت الرموز فى الفن القبطى من الحيوانات والطيور والحشرات والزهور والأشجار علاوة على أعضاء جسم الإنسان والأرض والسماء(٥).

---

(١) هـ هونديلينك: مرجع سابق، ص ٦٢ .

(٢) محيط الفنون: مرجع سابق، جـ ١، ص ٦٢، ١٠٥ .

(٣) سعاد ماهر: الفن القبطى، مرجع سابق ، ص ٧، ٨.

(٤) محمود النبوى الشال: التذوق وتاريخ الفن، مرجع سابق، ص١٦٦ .

(٥) جورج فيرجستون: الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب. القاهرة، ١٩٦٤، ص٣.

أولاً: الأشكال النباتية رمزيتها ودلالتها:

١ ـ **نبات العنب** : استعمل كثيرًا فى الفنون القبطية ويعد من الرموز المقدسة، وقبل صلب المسيح تناول مع تلاميذه طعام العشاء من الخبز وعصير العنب وأمرهم أن يهتموا بها، وأصبحت هذه الطريقة تمارس فى الكنائس فيما يعرف بالتناول المقدس، ولذلك يرمز ليد المسيح بالعنب وعصيره. وقد يرمز أحيانًا للعمل فى جنى ثمار العنب أو عصره لأعمال الصالحين فى كرمة الرب.

٢ ـ **نبات الزيتون** : ذكرت شجرة الزيتون فى التوراة وهى مملوءة بالمواد الدهنية وتعطى كمية كبيرة من الزيوت ويستخدم فرع الزيتون دائمًا كرمز للسلام. وتعتبر الحمامة وفى منقارها غصن الزيتون رمزًا لمغادرة روح الميت فى سلام الله. وعندما نتكلم عن السلام فإن الملك جبريل جاء إلى العذراء ممسكًا بغصن الزيتون وهو رمز لعيد البشارة عند المسيحيين، كما أنه شعار المدينة فى فلورنسا بإيطاليا.

٣ ـ **نبات البرتقال** : ترمز شجرة البرتقال إلى الطهارة والكرم والقصاص؛ وتستخدم أحيانًا كبديل لشجرة التفاح أو التين كرمز لخروج آدم من الجنة وترمز زهورها البيضاء إلى العفة والطهارة، ولهذا السبب ترجع عادة ارتداء العروس ثوب الزفاف الأبيض.

٤ ـ **نبات الرمان** : يعد من الرموز كثيرة الاستخدام فى الفنون القبطية واستخدم كرمز لوحدة الكنيسة وترابطها. ويوجد بالمتحف القبطى بالقاهرة أفاريز من الخشب ذات زخارف نباتية من ثمار الرمان.

٥ ـ **سعف النخيل** : وهو من أقدم مواد البناء التى عرفها الإنسان البدائى، وقد ورد ذكره بالكتاب المقدس عند دخول المسيح أورشليم، واستقبال الجميع له حاملين سعف النخيل دلالة على الانتصار، وهو أيضًا رمز للكرم والسخاء حيث يستفاد من جميع أجزاء النخيل (جذوع ـ ألياف ـ ثمار).

٦ ـ **نبات الشوك** : رمز الحزن والمتاعب، وقد وضع تاج مضفور على رأس المسيح قبل صلبه وذلك بقصد السخرية، وقد صورت القديسة كاترين وعلى رأسها إكليل من الشوك كرمز للاضطهاد.

٧ ـ **نبات الكار: (الغار)** رمز النصر والأبدية والطهارة، كانوا قديمًا يتوجون المنتصرين بتيجان على شكل كرونة من نبات الكار. ولخضرتها الدائمة: استخدمت أوراقه كرمز للأبدية.

٨ ـ **نبات التفاح** : شجرة التفاح التى حرم على آدم وزوجه الأكل منها تبدو حواء فى الكثير من الرسوم ممسكة بيدها تفاحة تقدمها لآدم ـ والتى بسببها طرد من الجنة ـ وربما تكون التفاحة رمزًا للسيد المسيح آدم الجديد الذى جاء ليخلص الناس، لذلك فإن ظهرت فى يد آدم فهى رمز للخطيئة ، ولكنها بين يدى المسيح فهى تعنى فاكهة النجاة.

٩ ـ **نبات اللبلاب** : عاشق الشجر ويرمز إلى الأمانة والصدق والحياة الأبدية.

١٠ ـ **نبات الخشخاش** : يرمز إلى الخصوبة والنوم والجهل والإسراف.

١١- **نبات الورد:** يرمز عند القبطى إلى الانتصار والفخر والحب، ومنه ورد أحمر يرمز إلى الاستشهاد، وآخر لونه أبيض يرمز إلى العفة.

١٢ - **نبات الفراولة:** يرمز إلى التقوى ذو اللون الأحمر بتنسيقه البديع وبأشكاله الجمالية الرائعة(١).

١٣ - **نبات التين** : يرمز إلى الشهوة، والبذور إلى الإخصاب.

١٤ - **نبات الحلفاء** : ترمز إلى جماعة المؤمنين الذين يعملون طبقًا لتعاليم الكنيسة التى هى نبع الحياة.

١٥ - **نبات البرسيم** : يرمز للدلالة على الثالوث المقدس.

١٦ - **نبات الخوخ** : يرمز إلى السكوت والقلب واللسان الحلو رمز للخلاص.

١٧ - **نبات الشجرة** : الشجرة لها دور كبير فى الرموز المسيحية فهى تصلح رمزا للحياة والموت معًا، فالشجرة القوية تدل على الحياة، والشجرة الضعيفة تدل على الموت(٢).

ثانياً: الأشكال الحيوانية رمزيتها ودلالتها:

١ - **الأسد** : يرمز إلى المسيح، ويرتبط أيضًا وجوده بالقيامة إذ يحكى أن الأشبال تولد شبة ميتة بلا حراك، ثم تبدأ فى التحرك بعد ثلاثة أيام من ولادتها؛ ومن هنا يستخدم للدلالة على القيامة، وأحيانًا يظهر على المنحوتات على شكل أسد وهو يرمز إلى مرقس الرسول، كما يظهر فى صورة بعض القديسين مثل الأنبا بولا رئيس المتوحدين(٣).

٢ - **الأرنب:** يرمز جرى الأرنب إلى الوصول إلى الله أو إلى قصر الحياة، كما يعبر عن العذاب والألم؛ ولاعتقاد أن نوم الأرنب خفيف عند القدماء فيرمز به إلى النشور والبعث، ويوضع أيضًا عند قدمى السيدة العذراء ليرمز إلى انتصارها على الشهوات(٤).

٣ - **الثور:** استخدم فى البداية للدلالة على المسيح كرمز لتحمل العذاب من أجل الآخرين ويقع تصوير الثور الرمزى فى الكتاب المقدس إلى ثلاثة أشكال: **الأول:** تصوير الثور الحى كحيوان كامل. **الثانى:** تصويره واقعًا تحت مخالب أسد. **الثالث:** تصويره واقفًا وحيدًا. وظهرت الأنواع الثلاثة فى فلسطين أما النوع الاول فقد ظهر فى روما فقط. ويعد الثور المجنح أهم هذه الأشكال وقد مثل بجناحين وظهر بهذه الصورة فى القرن الخامس الميلادى.

٤ - **الجمل:** كان رمزا فى المسيحية يدل على قوة الاحتمال، وقد ورد فى الإنجيل أن يوحنا المعمدان كان يلبس ملابسه من وبره. ويعتبر الجمل عن قصة القديس أبو مينا وهو مصرى من القرنين

---

(١) جورج فيرجستون: مرجع سابق. ص١٨، ٣٥.

(٢) محمد فهمى عبدالوهاب: دراسات نظرية وعملية فى حقل الفنون الأثرية، وطرق ومواد الترميم الحديثة، الدراسة العلمية رقم ١٤، دراسات فى الفنون القبطية والمتحف القبطى. مطابع دار الشعب. القاهرة، ١٩٨١، ص ٩٧، ١٠٧.

(٣) جورج فيرجستون: مرجع سابق، ص ١٩.

(٤) المرجع السابق. ص١٧.

الثالث والرابع. وكان الحجاج يحملون عند عودتهم قنينات صغيرة مستديرة من الفخار الأحمر المحروق مرسوم على أحد وجهيها القديس مينا بين جملين راكعين وعلى الوجة الآخر اسمه.

٥ ـ **الحصان:** ظهر فى المنحوتات القبطية حيث يمطتى صهوته القديسون والفرسان. وقد نحته الفنان القبطى فى القرن الرابع بأسلوب محور وبشكل يشبة الدمية. وفى القرنين الخامس والسادس الميلاديين كان ينحت بتحوير شديد مع الإهمال الواضح للنسب التشريحية. أما فى القرن السابع الميلادى مال الفنان لنحته بأسلوب مائل إلى الطبيعة مما يرمز إلى الشهوة(١).

٦ ـ **الحمار** : ظهر فى رسوم الميلاد والهروب إلى مصر ودخول المسيح إلى مصر، دلالة على تقدير الحمار عند الشعوب الفقيرة والفلاح المصرى بصفة خاصة فهو رمز للصبر والتواضع وتحمل الألام(٢).

٧ ـ **الغزال** : تكرر ظهوره على المنحوتات القبطية. وقد ظهر فى أوضاع مختلفة راعى الفنان فى بعضها النسب التشريحية وأهملها فى البعض الآخر تبعًا للتطور الفنى و الرمزى(٣).

٨ ـ **السمك** : يرمز فى المسيحية إلى المسيح؛ لأن الخمسة حروف الأولى من اسم المسيح باللغة اليونانية تكون كلمة سمك، كما أنه يرمز إلى مياه المعمودية. كما يظهر السمك فى صور القديس بطرس لأنه كان صيادًا.

٩ ـ **الباسليك (الحية الخرافية)** : وهو حيوان خرافى نصفة ديك والنصف الآخر حية ويرمز به للشيطان والمسيح الدجال.

١٠ ـ **الثعبان:** يرمز إلى الخطيئة والشيطان والمكر؛ فالحية التى أوقعت آدم وحواء فى الخطيئة ومن أجل ذلك نرى صورة الحية تحت الصليب دلالة على القوة الشريرة التى سببت هلاك الإنسان وقد انتصر عليها المسيح.

١١ ـ **الجراد:** يرمز الجراد والطفل يسوع ممسك به على تحول الأمم الوثنية إلى المسيحية وهذا المعنى مأخوذ من التوراة.

١٢ ـ **الحمل (الخروف الصغير)** : يرمز به إلى السيد المسيح، وهو من أكثر الرموز استعمالاً فى الفن القبطى.

ثالثًا: أشكال الطيور ورمزيتها ودلالتها:

١ـ **الحمام:** يرمز إلى روح القدس، كما أنه يشير إلى الحب والسلام، وقد ظهرت الحمامة فى قصة عماد المسيح، وفى رسوم الثالوث المقدس، وبشارة العذراء، وظهرت فى المنحوتات الحجرية

---

(١)، (٢) جورج فيرجستون: مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص٣٩، ٤٠.

والرخامية والقبطية، وخاصة على شواهد القبور، وظهر على الفخار القبطى، والنسيج، والأخشاب[١].

٢ ـ **الطاووس:** استعمل فى الفن المسيحى كرمز للخلود، وهذا الرمز نشأ من الأسطورة الهندية التى تقول إن كل من يأكل لحم الطاووس الذهبى لن يتغير ولن يموت. ولجمال ريشه استخدم كرمز للتكبر والتباهى. كما استعمل فى المسيحية كرمز للقديسة بربارة[٢]. والعيون الكثيرة التى فى ذيل الطاووس تكون رمزًا للكنيسة ويدل على أن الكنيسة هى كل شىء. ووضع الصليب فوق جناح الطاووس معناه أن الديانة المسيحية صورة من الوداعة والقدسية والاستقلالية.

٣ ـ **العصافير:** وكانت فى البداية ترمز إلى الروح، وهذا التصوير تمتد جذوره إلى الفن المصرى القديم حيث كانت الروح تمثل بطائر صغير. وفى العصر الهلينيستى والرومانى كان العصفور أو طائر السمان يظهر وسط الكروم يأكل حبات العنب كناية عن حصوله على ماء الحياة[٣].

٤ ـ **النسر:** يجدد النسر ريشة فى وقت معين من السنة، ولهذا استعمل فى المسيحية كرمز للقيامة. وقد جاء ذكر النسر فى العهد القديم، وهو يرمز أيضًا إلى يوحنا البشير، وقد وجد على المنحوتات القبطية المختلفة[٤].

٥ ـ **طيور الماء (البجع):** ظهرت الطيور التى تخوض فى الماء فى الفنون المختلفة السابقة على الفن المسيحى. فقد ظهر أبو قردان وأبو منجل فى الفن المصرى القديم، وأيضًا ظهرت فى الفن الإغريقى، وفى العصر الرومانى كانت هذه الطيور تظهر بجوار الأسماك، وقد استمر هذا التصوير الرومانى فى الفن القبطى، وترمز طيور الماء والبجع إلى تضحية السيد المسيح من أجل محبته لجميع البشر، كما يرمز إلى السر.

٦ ـ **البوم:** يرمز للشيطان وكذلك الوحدة، وأحيانًا يظهر مع الموحدين وهم يصلون حيث يرجعها البعض إلى إنها صفة السيد المسيح الذى ضحى بنفسه من أجل خلاص البشر.

٧ ـ **الأجنحة:** ترمز إلى الرسالة الإلهية، لذلك رسمت الملائكة ورؤساء الملائكة بأجنحة.

٨ ـ **الصقر المفترس:** يرمز إلى الافكار أو الأعمال الشريرة، والصقر المستأنس يرمز إلى الإنسان الضال الذى اعتنق المسيحية.

٩ ـ **الغراب:** يرمز إلى الخطيئة والفساد بعينه. كما قيل عن الغراب أنه رمز للوحدة لما عرف عنه من انه كان يحمل نصف رغيف يوميًا للقديس أنطونيوس زعيم المتوحدين حتى إذا زاره القديس الأنبا بولا حمل له رغيفًا كاملاً.

---

(١)، (٢)، (٣)، (٤) المرجع السابق، ص٤١، ٧٣، ٧٦، ١٠٨.

رابعاً: الأشكال الآدمية رمزيتها ودلالتها:

١ ـ **الأذن** : ترمز على تسليم المسيح والآمه.

٢ ـ **الثـــدى**: يرمز إلى الأمومة التى تدل على المحبة والانتعاش.

٣ ـ **الجمجمة**: رمز لمرور حياة الإنسان بسرعة وتدل على عدم وجود جدوى للأشياء الدنيوية.

٤ ـ **الـــرأس**: رمز لجسم الإنسان كله، وتستخدم كرمز لبعض ما ورد ذكرهم فى التوراة(١).

خامساً: بعض الرموز الأخرى:

١ ـ **الخبز والقربان**: يشير الخبز للحياة وقد رمز به فى العهد القديم إلى حكمة الله ورعايته لشعبه حين أعطى المن لبنى إسرائيل فى البرية. ويشير القربان المقدس إلى جسد السيد المسيح. أما القربان الذى يوزع على الناس فهو بمثابة وليمة للمحبة للإفطار بعد انتهاء الصلاة ويكتب على أحد وجهى القربان بعض الكلمات التى تشير للسيد المسيح. كما يحمل هذا الوجه أيضًا خمس ثغرات ترمز إلى الجروح التى أصابت المسيح عند الصلب اثنين فى يديه وواحدة فى رجليه وطعنة الحربة وجروح رأسه من جراء إكليل الشوك(٢).

٢ ـ **الصليب**: استعمله الأقباط منذ بزوغ شمس المسيحية خلال القرون الأولى، وقد ظهر مع علامة العنخ صغيرًا ثم تطور شيئًا فشيئًا حتى حل محلها كليًا أو وقف مكتملاً بجوارها. وقد استخدم كثيرًا بأشكال مختلفة وخاصة على شواهد القبور(٣).

٣ ـ **الكنيسة**: يرمز لها بعدة شارات منها فلك نوح، الشبكة الجامعة لكل نوع من السَمك جيدة رديئة، الحقل، الكرمة، المدينة المقدسة أورشليم العليا، ملكوت السموات(٤).

٤ ـ **هالة المجد**: يحرص الفنان على رسم إكليل من النور أو ما يسمى بهالة المجد. وهى عبارة عن مساحة دائرية أو شبة دائرية من الضوء يعبر عنها باللون الأصفر غالبًا أو الأبيض توضع فوق أو حول رؤوس الشخصيات المقدسة. ولزيادة التكريم للسيد المسيح تكون هالة المجد أكبر حجمًا، كما أنه يضاف إلى هذه الهالة مثارة الصليب رمزًا لصلب السيد المسيح، وأحيانًا يكتب بجوارها اسم السيد المسيح أو اختصارًا لها باليونانية أو القبطية(٥).

٥ ـ **الشمس والقمر والنجوم**: يعبر عن النهار بالشمس وعن الليل بالقمر. أما النجمة فتشير إلى قصة ميلاد السيد المسيح.

---

(١) مصطفى عبدالله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، عدد ١١، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣٠.

(2) Ferguson : Op. Cit. p.307.

(3) Cramer Maria : Das Alragyptische. EL Bensycichen in christllchen (Koptischen) Agypten. Cairo, 1955, p 55.

(٤) القمص يوحنا سلامة: اللآلى النفيسة فى شرح معتقدات الكنيسة، جـ ١، ط ٢، ١٩٦٥، ص ٢٨.

(٥) المرجع السابق ، ص ٥٧.

٦ - **إشارة البركة والكتاب المقدس:** اشتهر الفنان القبطى برسم السيد المسيح وهو يرفع يده اليمنى إشارة للبركة بينما يحمل فى يده اليسرى السفر المختوم مفتوحًا ويتميز بالختوم السبعة وهذا السفر لا يحمله إلا السيد المسيح. أما الحواريون فيحمل كل منهم بشارة الإنجيل بين يديه.

٧ - **الجرس:** رمز للصلاة وحضور القداس للكنيسة للصلاة.

٨ - **الخاتم:** يرمز إلى الأبدية والخلق والاتحاد الخالد[١].

تأثير الفن المصرى القديم على الفن القبطى:

على الرغم من تعرض مصر لبعض الغزوات الأجنبية فإن طابع الفن المصرى لم يتغير بل كان يتشبع بما يقتبسه من الأساليب الخارجية ويهضمه ثم يخرجه من طراز وطنى قومى خاص ومن الملاحظ أن الفن فى العصر القبطى قد انبثق اسمه من الفن المصرى القديم، حيث إن هناك ارتباطًا واضحًا بين الفن المصرى القديم والفن القبطى فى الأوضاع والتقاليد الفنية، كذلك الموضوعات وطرق التصوير والتلوين، ومما ساعد على الترابط القوى تلك المتشابهات العقائدية التى جاءت وليدة الصدفة فى العصرين.

كما حرص الفنان القبطى على نقل التراث الأدبى والفن السابق على الديانة المسيحية، فأخذ الرموز والآلهة التى ظهرت فى العصر الفرعونى والهيليستينى وجمعها فى خدمة ديانته الجديدة أملاً فى تفوقها من أجل انتصار الخير على الشر .

ومن ابرز هذه الدلائل اصالة مغزى الأمومة الممثل فى صورة السيدة مريم وطفلها والتى تذكرنا بالأشكال البرونزية التى تصور إيزيس وهى تحمل طفلها حور على ركبتيها، وصورة السيدة العذراء وهى ترضع المسيح تشبيهًا لدور إيزيس.

ومن الرموز المصرية القديمة التى استخدمها الأقباط رمز الحياة «عنخ» الذى مثل فى بادئ الأمر ليرمز إلى الصليب لما بين العلامتين من تطابق فى الشكل والمعنى. حيث تحولت علامة عنخ رمز الديانة المصرية القديمة للحياة إلى صليب ذو عروة فى بداية العصر المسيحى، ثم تحولت إلى صليب النصر. وقد استعمل هذا الصليب بحذر خوفًا من الرومان والوثنيين، وفضلوا استعمال الصليب ذى العروة القريب الشبه من علامة «عنخ» ، ثم رمز للمسيح بالصليب داخل العروة وهو من أهم سمات الفن القبطى فى القرنين السادس والسابع الميلاديين.

كذلك القديس الذى يمتطى جوادًا ويصرع الشر فى شكل تنين فهو له أصل فى الفن المصرى القديم، فهو يذكرنا بصورة الإله حورس وهو يرشق سهمه فى جسد فرس النهر أو التمساح، وهى صورة ترجع إلى الدولة القديمة حيث تظهر فى مقابرها. وتمثيل المسيح على هيئة مومياء ممثلاً للإله أوزوريس ، ووجود

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٧.

صور لبعض آلهة الفراعنة كالإله أنوبيس على اللوحات القبطية. وهناك أيضًا زخارف تيجان الأعمدة التى استعارت وحدات موضوعاتها من عناصر مصرية مثل العنب وأوراقه وسعف النخيل.

كما يجب ألا ننسى العلاقة القوية والمؤثرة بين اللغة الهيروغليفية واللغة القبطية، والأخيرة لم تكن سوى اللغة المصرية القديمة من ناحية اللفظ والمعنى مع بعض التطوير فى القواعد، ولو أنها آختلفت عنها شكلاً، حيث كتبت بالحروف القبطية.

تعقيب:

هناك من يعتقد آن الفن القبطى هو فن دينى فحسب، والواقع أنه فن مصرى تناول جميع نواحى حياة الأقباط فهو فن دنيوى ودينى، نشأ وتطور من الفن المصرى وتأثر بالمؤثرات الخارجية، فهو تعبير صادق عن البيئة المصرية، مع الاحتفاظ بشخصيته الفنية القوية وطابعه الخاص، ولا أدل على مرونة هذا الفن من أنه استوعب وتأثر بالحضارات المختلفة دون أن يفقد شخصيته. وتضمن الفن القبطى العديد من السمات الزخرفية والفنية وخاصة فى مجال الأيقونات، وصور القديسين والوجوه الآدمية وصور الحيوان واستخدمها لتزيين الأكفان.

ونال الفن القبطى شهرة واسعة فى مجال النسيج منذ القدم. كما تميز الأقباط فى فن الزخرفة المعمارية، كما ظهرت مواهبهم فى الرسم على الحجر والخشب ، ويدل عمق الحفر على أنهم لم يدخروا جهدًا فى ذلك، واستعانوا فى ذلك بجميع أنواع الزخارف النباتية والحيوانية والآدمية والهندسية، وظهرت براعة الأقباط فى فن تطعيم الأخشاب بالعاج فى أحجبة الهياكل وما شابهها، كما برعوا فى جميع الصناعات اليدوية وأدوات الزينة والحلى من المواد المختلفة ولأغراض مختلفة، فصنعوا المكاحل والأمشاط والأساور وغيرها.

أما عن الموضوعات التى أقبل عليها الفنان القبطى فقد كان معظمها مستمدًا من الأساطير المصرية القديمة، فأعاد استعمالها بعد أن وضع لها الرموز والشعائر المسيحية. أما الطبيعة فقد بعد عنها الفنان القبطى وخاصة فى الرسوم الآدمية والحيوانية واتجه إلى تحديدها بأقل الخطوط وأوجز الرموز. كما اقتصر فى ألوانه على استعمال ألوان محددة أهمها اللون الأرجوانى الداكن والكحلى وخاصة فى النسيج. وبناءً على ماسبق يتضح لنا أن الفنان القبطى قد أبدع فى مجال الفنون التطبيقية إلى حد بلغ من الروعة والدقة ما جعله يؤثر فى الفنون الإسلامية التى سوف نتحدث عنها فيما تبقى من هذا الفصل .

❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁

(١)، (٢) المرجع السابق ، ٥٧.

الفـن الإسـلامى

تتسم الفنون الإسلامية التشكيلية على اختلاف أنواعها بأصالتها وروعتها، كما تميزت بعمق فلسفتها وسمو قيمها وتعدد جوانبها وقوة شخصيتها، وكانت أول مظاهر هذه الشخصية هى تأكيد الفلسفة الشرقية من أن الإنسان جزء من هذا الكون الواسع وأن القدرة الإلهية هى المسيطرة على هذا الوجدان. لهذا كله ظهر إبداع الفنانون المسلمون على اختلاف تخصصاتهم وتعدد مجالاتهم الإنتاجية التى نفذوها بمهارة عالية ومن بينها أعمال العاج، والذهب والفضة، بل والأعمال اليدوية الراقية من الفخار والخزف المصور ذى البريق المعدنى والنسيج والعمارة وغيرها.

كما تميز الفنان المسلم بموهبته الفذة العالية فى مجال الحفر على الجص والحجر، واتجه الفنان المسلم إلى استخدام أبسط الخامات وأرخصها ابتعادًا عن البهرجة والرفاهية الزائدة، وبذلك استطاع أن يحول الرخيص إلى نفيس، والمستهلك إلى مفيد، فتغلب بذلك على السلوك الاقتصادى وتنظيمه، وبث فى أعماله تلك روحًا من روحه وقبسًا من قدرته الذاتية وموهبته الخارقة.

ولقد حرص الفنان المسلم فى بعض أساليبه على تجسيد النزعة الشعبية فى الفنون الزخرفية، وهى على بساطتها واختلاف أشكالها وحجومها تتسم بالدقة المتناهية، والأمانة القصوى، كما برع الفنان المسلم أيضًا فى فن إعداد المصاحف القرآنية، ويزخر متحف الفن الإسلامى بمجموعة نادرة منها، كما برع الفنانون الخطاطون فى كتابتها وزخرفتها.

وتزهو الحضارة الإسلامية بفن «الأرابيسك» ذلك الفن الذى يعتبر فنا عربيًا إسلاميًا أصيلاً. يعتمد على رشاقة الخط العربى، واستخدم وحدات من النبات والازهار والغصون فى تكوينات متعانقة حينًا، باسقة أو ممتدة ـ أحيانًا ـ منطلقة فى حرية أو متلاقية فى تكوين تجريدى، وتتلاقى أيضاً فى تحوير مدهش مع فنية الكتابة، وتعبر بروحانية وشفافية عن حيوية الرؤية الجمالية للفنان المسلم، وارتباطه بمعتقده الدينى وإدراكه لانبثاقة الحياة فى مكونات الطبيعة، بما تحمله لنا الطبيعةُ من تصور بديع لقدرات الخالق[1].

وتتلاقى فى فنون الزخرفة الإسلامية أشكال الرؤية الجمالية الفنية للطبيعة، مع مهارة الفنان المسلم فى تحوير أشكال الطبيعة، وعناصرها النباتية المتناسقة، مع ما يقدمه الإنسان من تصور تجريدى للوحدات الهندسية، حيث يتلاقى الفكر الرياضى الهندسى، مع الرؤية التجريدية لمكونات الوجود، فى وحدة تكاملية تتحقق فى أشكال زخرفة العمارة الإسلامية بشكل متميز.

ومن خلال التواصل الثقافى بين المادة والإنسان. وبين الخبرة الفنية، وجمود المادة موضوع التعبير الإنسانى، حيث تتحول الكلمة المنطوقة إلى تكوين تشكيلى جمالى، مثلما يتحول الشكل الهندسى من كونه تصورًا ذهنيًا، إلى واقع ملموس منقوش أو محفور أو مخطوط أو إلى نحت مجسد فى كتلة زخرفية.

---

(١) د. ثروت عكاشة: تاريخ الفن، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧م، ص ١٧٧.

أو حينما ترقى الأدوات النفعية من فخار وخزف وآنية زجاجية أو معدنية، سواء كانت مزخرفة أو مكفته أو مطعمة بأحجار كريمة. أو غير ذلك من أدوات خشبية محفورة أو منقوشة، أو مطعمة بالصدف والأحجار الملونة، أو بالعاج إلى غير ذلك من نسجيات مرسمة وسجاد وبسط وأبواب وبوابات من الخشب أو المعدن إلى غير ذلك من فنون الحلى والمصاغ، بما يحمل كل ذلك من فنون الزخرفة والكتابات الفنية بحيث تتحول الأدوات النفعية إلى قطع فنية ذات طابع جمالى خاص(١).

وقد برع المسلمون، كما يقول د. ثروت عكاشة آكثر ما برعوا فى أربعة أشكال من الفنون.. أولها التوريق المتشابك، وثانيها التحوير، وثالثها التلوين، ورابعها الكتابة الخطية.

والتوريق المتشابك، أو الرقش، هو الفن الذى تجتمع فيه الزخرفة العربية. هذا التوريق هو الإجادة فى استخدام الخطوط، متلاقية متعانقة متلامسة متهامسة(٢). وكذا كان للخط فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم. إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم، يستجليها الناس مرسومة مقروءة. وإذ كانت تلك الرسالة الخط، لهذا كان هذا التنسيق والتجميل يجمع بين جلالين. هذا الجلال السماوى وذلك الجلال الدنيوى(٣).

كما أن تكرار الوحدات الزخرفية الإسلامية هو شكل من أشكال الانتقال من المتناهى الى اللامتناهى، وأن الوجود المحدود هو مدخل للوجود المطلق(٤) . فالفنون الزخرفية هى فى واقعها الجمالى والفنى عامل أساسى ومحورى من عوامل التميز للفنون الإسلامية. فلقد أنتج الفنانون المسلمون سجلاً حافلاً من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار فى أشكالٍ تجريدية محورة ذات طابع إسلامى فريد، جعلوها تتهادى وتتثنى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية، والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعتها روائع تبهر الأبصار(٥).

إن للشرق فلسفته الخاصة التى تنظر إلى الإنسان على انه جزء من هذا الكون الواسع ، وهى تختلف تمامًا عن النظرة الغربية التى تنظر إليه على أنه محور هذا الوجود فكان الفنان الشرقى ينظر غالبًا إلى الإنسان والحيوان والنبات كعناصر فنية يحورها وينسقها بحيث تعبر عن أفكاره وأحاسيسه وتحقق الغرض الفنى الذى يقصده دون النظر إلى أشكالها الطبيعية، والأمثلة التى تؤكد هذا كثيرة فى فنون العراق وسوريا ومصر مما نستطيع أن نميزه بسهولة ويسر .

---

(1) - Bazin. G., Aconcise history of art (London T. and H. 1958) PP 263 .

(٢) المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر. القاهرة، ١٩٩٠.

(٣) فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.

(٤) شار يتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكرينى، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣، ص ٤٧.

(٥) عبد العزيز إبراهيم العمرى: الحرف والصناعات فى الحجاز، فى عصر الرسول ﷺ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، ط١، ١٩٨٥.

شخصية الفن الإسلامى:

كانت أول مظاهر الشخصية الإسلامية تأكيد الفلسفة الشرقية من أن الإنسان جزء من هذا الكون الواسع، ففى مجال الفن ترك العرب آثارًا خالدة تحمل شخصية واحدة على أختلاف الأقطار العربية والإسلامية، وهى غزيرة وافرة، والفن الإسلامى فن مجرد بعيد عن الصورة التى كرهها العرب خشية مضاهاة الله فى مقدرته على الخلق[١]. وتبلورت شخصية الفن الإسلامى وإرادته الجديدة فى ظواهر مهمة تمت بطريقة تلقائية داخل إطار الفلسفة الشرقية العامة وهى:

١- كراهية تمثيل الكائنات الحية :

ويرجع ذلك إلى الرغبة فى البعد عن المظاهر الوثنية فقد جاء الإسلام ليقضى على الوثنية ممثلة فى عبادة الأشخاص والأصنام على أن هذه الكراهية أخذت تتلاشى بالتدرج مع زيادة الوعى بحقائق العقيدة الإسلامية وظهرت الرسوم الجدارية على كثير من الأعمال الفنية كالتحف المختلفة وفى الرسوم الجدارية على أنه مما يلفت النظر فى زخارف المصاحف والمساجد إنها ظلت خالية من العناصر الآدمية والحيوانية.

٢ - التقشف :

دعت العقيدة الإسلامية إلى البعد عن مظاهر الترف فاتجهت جهود المسلمين إلى البناء والعمل والبعد عن الفخامة باعتبار كل ذلك عرضًا زائلاً فاستعمل الفنانون خامات رخيصة كالجص والخشب والصلصال فى أعمالهم الفنية ولكنهم استطاعوا إغناءها بما أضفوه عليها من زخارف دقيقة رائعة ومن ابتكارات صناعية أعطت الخامة الرخيصة مظهرًا فخمًا جديدًا.

٣ - الاهتمام بزخرفة السطوح وشغل الفراغ :

اهتم الفنان المسلم اهتمامًا كبيرًا بزخرفة سطوح الأشياء سواء كان ذلك فى العمائر أم الأوانى أم التماثيل بحيث كان لا يترك فراغًا من غير زخرفة. فكان عندما يبتكر إناء أو تحفة حتى ولو كانت على شكل حيوان أو طائر يغطى سطحها بالزخارف التى كانت تسلبها مظهرها الطبيعى سلبًا معنويًا، بينما كانت تكسبها سحرًا ورشاقة لا نظير لها .

العناصر الزخرفية الإسلامية:

اعتمد الفنان المسلم فى تجميل منتجاته الفنية وزخرفتها على العناصر الخطية والنباتية والهندسية والأشكال الآدمية والحيوانية عن طريق حساسيته الفطرية.. وحقق فى هذه الأعمال الرشاقة والاتزان .

١ - الزخارف الخطية:[٢].

أدخل الفنان المسلم الحروف العربية كعنصر رئيسى من عناصر الزخرفة ، على أن الفنان استغل هذا العنصر استغلالاً جماليًا رائعًا ويلاحظ أن استعمال الآيات القرآنية لتزيين المساجد يقابله استعمال الصور

---

(١) د. عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٤، ٢/ ١٩٧٩م. الكويت، ص ٢٩.
(2) www.harfkids.com

المستمدة من آيات الإنجيل وحياة السيد المسيح فى تزيين الكنائس. وأصبح من مسئولية الفنان العربى العناية بالخط وتطويعه للاستعمال الجمالى فظهرت ألوان مختلفة من الخطوط منها الخط الكوفى (المزوى)[1]. وهو خط يمتاز بزواياه القائمة وخطوطه المستقيمة ثم أضيف إلى نهايته زخارف نباتية وأصبح يسمى الخط النسخى وهو خط لين استعمل فى أول الأمر فى كتابة المخطوطات ثم عم استعماله فى المبانى ابتداء من القرن الثانى عشر الميلادى كما استعمل فى زخارف التحف المختلفة كالحشوات وبلاطات القيشانى والنسيج .

٢ ـ الزخارف النباتية:

يعتبر ميدان الزخارف النباتية من الميادين المهمة التى جال فيها الفنان المسلم حيث ابتكر أشكالاً نباتية مختلفة خرج بها على الأشكال الطبيعية كعادته المألوفة فى التجريد. وهناك نوع من الزخارف النباتية يطلق عليه (أرابيسك Arabesque)، وهى كلمة أطلقها الفنانون الأوربيون على أية تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، ولاشك أن نسبة ذلك إلى العرب تنطوى على أكبر قدر لما وصلوا إليه من أصالة فى زخارفهم، وهى اعتراف بفضلهم فى هذا المضمار الذى لم يبرز فيه غيرهم.

٣ ـ الزخارف الهندسية:

تعتبر الزخارف الهندسية عنصرًا أساسيًا من عناصر الزخرفة الإسلامية ومنذ العصر الأموى اتجه الفنان المسلم إلى الزخارف الهندسية واستعملها استعمالاً ابتكاريًا لم يظهر فى حضارة سابقة ومن ثم شاع استعمال الزخارف الهندسية فى العمائر والمخطوطات والتحف المختلفة سواء من الجص أو الخزف او النسيج أو المعادن أو الرخام إلى آخره وكان الأساس الذى أتى عليه الفنان العربى وزخارفه الهندسية هو الأشكال البسيطة كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتماسة والمتقاطعة والأشكال السداسية والثمانية التى تتضاعف ليخرج منها أشكال لا حصر لها[٢].

٤ ـ الأشكال الآدمية والحيوانية:

لم يهتم الفنان المسلم بالتعبير عن الأشكال الآدمية والحيوانية تعبيرًا مقصودًا به ذات الإنسان والحيوان ولكنه استخدم هذه العناصر كوحدات زخرفية بحتة لها قيمتها الفنية وهو لم يكلف بذلك بل يحول له إن يركب منها أشكالاً خرافية كالأفراس والطيور ذات الوجه الآدمى.

التصوير الإسلامى :

يختلف التصوير الإسلامى عن التصوير المعاصر الذى يتميز بخصائص واضحة من حيث الخامات واستعمالها وطريقة الأداء والموضوعات.. ويتحقق فى فن التصوير الإسلامى مثالية الفن الإسلامى كاملة فالصور ذات ألوان مضيئة والأشكال الآدمية والحيوانية مرسومة من غير تجسيد والأشجار والجبال والمنازل وما إلى ذلك منسقة ومبسطة من حيث الشكل العام وتزخر بالزخارف النباتية والهندسية وهذا الأسلوب يكسب الصورة الأناقة والجمال والخيال الساحر الذى لا نظير له ولفن التصوير الإسلامى مجالات كثيرة منها:

(١، ٢) د. عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

١ ـ التصوير الجدارى:

تزخر كتب المؤرخين بأحاديث عن الصور الجدارية التى كانت تزين القصور والحمامات فى جميع العصور الإسلامية، واقتصر فن التصوير أول الأمر على رسوم زخرفية منها مناظر آدمية وحيوانية رسمت بالألوان على جدران بعض قصور الخلفاء والأمراء، ففى الصور الجدارية الإسلامية نجد أن الفنان لم يراع دقة تمثيل المظاهر الطبيعية وهى لهذه الأسباب تعتبر صوراً زخرفية أكثر منها توضيحية بموازنة هذه الصور بالصور الحائطية (الافرسك) التى نفذت فى عصر النهضة نشعر بفارق الأسلوبين ففى عصر النهضة كان الفنان يهتم بالمظاهر الطبيعية للأشكال بحيث تبدو وكأنها انتزعت من الطبيعة انتزاعاً. ومن أمثلة الصور الجدارية الإسلامية ما عثر علية فى قصير عمرا بالشام وفى قصر الخير الغربى الذى بناه هشام بن عبدالملك وفى قصر الجوسق بسامرا وفى الحمامات الفاطمية بالقاهرة وكانت هذه الصور تعبر عن موضوعات مختلفة تناولت الأشكال الآدمية فى تكوينات زخرفية بديعة .

٢ ـ الفسيفساء:

ظهر فى بداية الإسلام نوعان من الأعمال التصويرية، أعمال جدارية وأعمال مخطوطة أما الأعمال الجدارية فهى رسوم واقعية تشبيهية أو تجريدية ومن أقدمها رسوم قبة الصخرة (٦٩١م) فى القدس، وأبرز ما فى هذه الرسوم أنها صنعت من أحجار الفسيفساء وأنها ذات هدف تجميلى، وتعد من أروع ما تبقى لنا من الفن الإسلامى من هذا النوع من الزخارف[١].

وهناك أيضًا فسيفساء المسجد الأموى بدمشق التى تتميزعن جميع الأعمال التصويرية الجدارية بموضوعاتها والأسلوب الفنى المتميز، حيث تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق فالأشجار والمبانى ونهر بردى منفذة بأسلوب زخرفى بسيط وألوانه ساطعة وقد لوحظ أنها خالية من الأشكال الآدمية والحيوانية بينما نجح الفنان فى توزيع كتل المبانى بأحجامها المختلفة بحيث وصل إلى تحقيق التوازن الفنى فى الصور.

٣ ـ النسيج الإسلامى:

كانت المنسوجات فى أوائل العصر الإسلامى تصنع وفقا للأساليب والطرز التى كانت متبعة فى صناعة النسيج عند القبط والساسانيين غير أن أسلوبًا إسلاميًا أصيلاً خالصًا أخذ ينمو تدريجيًا ويتطور ويسود جميع البلاد الإسلامية وبدأت مراكز تلك الصناعة تمتاز بدور الطراز كما أخذت المنسوجات الإسلامية تمتاز عن غيرها بالطراز[*] وهو ذلك الشريط الزخرفى أو الكتابى المنسوج أو المطرز الذى يمتد على أطراف القطعة المنسوجة والذى كثيرًا ما كان يسجل عليه أسماء الخلفاء. وكانت دور الطراز بمصر أكثر الدور شهرة وبخاصة فى تنيس والإسكندرية والفسطاط حيث كانت تصنع المنسوجات الكتانية

(١، ٢) د. عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى: مرجع سابق، ص ٤٦.

(*) تقول الدكتورة سعاد ماهر إن لفظ الطراز كان يعنى فى أول أمره الكتابة الزخرفية التى توجد على الأقمشة، وهو لفظ أعجمى مأخوذ من كلمة « طرازيدن » ومعناها التطريز. إذن فالمعنى الأصلى للكلمة هو التطريز، ثم اتسع مدلولها فأصبحت تستعمل للكتابة على الورق والنسيج.

والحريرية ذات الأنواع الفاخرة مثل المقصب والبدنة والبوقلمون والديباق التى امتاز بعضها بالرقة والبعض الآخر بتموج الألوان ومنها الموشاة بخيوط الذهب والفضة . وتحتفظ المتاحف العالمية بقطع من المنسوجات الكتانية المطرزة بالحرير المختلف الألوان سجلت عليها أسماء الخلفاء، نسجت بالخط الكوفى المورق وأخذت مثل هذه المنسوجات تزداد رقة وإتقان صنعة فى العصر الفاطمى.

ومن الزخارف الكتابية ما تقوم على نصوص مكتوبة بخط النسخ تقرأ فيها عبارات دينية مثل الشهادتين والصلاة على النبى وعبارات مديح للسلاطين، وهذه الأقمشة ذات الكتابات كانت تعد لكى تكسى بها الكعبة المشرفة أو تغطية الأضرحة[١]. وكانت هذه المنسوجات تحلى بالإضافة إلى الطراز والخط الكوفى أو عوضًا عنها بزخارف هندسية أو نباتية أو رسوم الطيور والحيوان منسوجة أو مطرزة بألوان مختلفة منها الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق والأبيض المزدانة أحيانًا بخيوط الذهب والفضة، كما كانت تصنع بالمصانع المصرية منسوجات من الحرير وأخرى من الصوف[٢] وكان من هذه المنسوجات نوع آخر استبدلت بزخارفه المنسوجة والمطرزة زخارف مرسومة أو مطبوعة بالمداد المذهب وغير المذهب وكانت تستخدم أختام خاصة لطبع الزخارف يختص كل ختم بلون بذاته ، واستمرت دور الطراز بمصر تصنع هذه المنسوجات المختلفة الأنواع فى القرون التالية ولكنها اتخذت مظهرًا أقل زخرفًا ولاشك أن ذلك كان يرجع لوفرة إنتاجها.

٤ ـ السجاد الإسلامى فى مصر :

يمتاز السجاد المصرى بمميزات انفرد بها دون غيره من سجاد العالم الإسلامى. فمن ناحية المادة الخام نجد أن معظمه مصنوع من الحرير لحمة وسدى ووبرة. ويقوم فن السجاد على عاملين، لون السجاد وما يرمز إليه من معان كانت مألوفة وما زالت فى تحديد مفهوم الألوان ودلالتها عند العرب، والعامل الثانى وهو العناصر الزخرفية، وقوامها رسوم حيوانية، وهى نادرة جدًا، أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات وزخرفة الحواشى والأطراف[٣] ومن أهمها الشكل الثمانى الذى يشكل العنصر الأساسى فى ساحة السجادة وقطاعات منه فى الأركان. وتحيط بالمثمن من الداخل عناصر نباتية محورة تبدو وكأنها شماعد[٤]. ويحيط بالسجادة إطار عريض مكون من مجموعة من الأشرطة الرفيعة المحتوية على زخارف نباتية محورة. وتشبه الرسوم الهندسية تلك للزخارف الموجودة على التحف المملوكية وخاصة جلود الكتب[٥].

وللألوان عند العرب والمسلمين دلالات ومعان خاصة، ومنها الأصفر الذهبى والأسود والأخضر، أما اللون الأحمر فقد استخدم بكثرة فى أرضيات السجاد المصرى، ومن المعروف أن صناعة السجاد كانت متقدمة بمصر فى العصر الفاطمى وكان فيها نوع فاخر يسمى القلمون، كما عثر فى مصر على سجاد وبرى معقود يرجع إلى العصر المملوكى من القرن الخامس عشر والسادس عشر**(ش٩٩)**.

---

(١) محمود النبوى الشال ، د. مها محمود النبوى الشال: الفنون التشكيلية فى الحضارة الإسلامية القديمة، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠ م ، ص١٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤ ـ ٤٦.

(٣) د. عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى، مرجع سابق، ص ١٦٧.

(٤، ٥) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص ٢٧٨، ٢٧٩.

٥ ـ الخزف الإسلامى :

للخزف فى الفنون الإسلامية مكانة ممتازة وقد اتبع رجال الخزف المسلمون فى أول الأمر الأساليب التى كانت متبعة من قبل ولكنهم سرعان ما ألموا بأسرار الصنعة وأخذوا يبتكرون أساليب جديدة ولعل بداية اهتمامهم كانت بصناعة الفخار وإذا كانت آثارها الأولى قد اندثرت فإن ما تبقى من القرن الثالث (العاشر الميلادى) وللقرون التالية من شبابيك القلل يدل على عناية فائقة بصناعتها وحرص على تجميلها وتنسيقها بالرغم من كثرة تداولها ورخص أثمانها إذ أن مظهرها شبيه بتطريز النسيج ونقشت زخارفها مفرغة منوعة من الزخارف الهندسية المتشابكة والزخارف المقتبسة من الأزهار والثمار والنباتات وفيها أشكال محفورة للطيور والحيوانات .

وكانت صناعة الخزف أكثر رواجًا ورقيًا اشتهرت بها مصر وبخاصة فى العصر الفاطمى إذ بلغ فن الخزف درجة عالية من الإتقان وامتازت بالخزف ذى البريق المعدنى وألوان المينا، واستخدم الزجاجون أطيافًا من الألوان المائلة للخضرة أو الحمرة[١] فى زخرفة الخزف الذى كان يشكل أولاً من الطينة وتحرق فتظهر حمراء كالفخار ثم تكسى ببطانة من عجينه بيضاء وبعد أن تجف ترسم عليها الأشكال الزخرفية بمواد معدنية مختلفة الألوان وتطهى مرة ثانية فتخرج براقة لماعة وامتازت أوانى الخزف برقة جدارها ودقة زخارفها بأشكال الطيور والحيوان والإنسان القائمة على أرضية من الزخارف النباتية. وظهر كذلك فى العصر الفاطمى نوع ثان من الخزف نقشت رسومه تحت طلاء من لون واحد هو اللون الأخضر أو الفيروزى وقد اشتهر هذا النوع بصفة خاصة فى العصر الأيوبى وفى عصر المماليك فى مصر وسوريا وكانت الزخارف نفسها ترسم باللونين الأسود والأزرق.

وظهر خزافون كثيرون فى العصر الفاطمى كان لكل منهم طريقته وأسلوبه المميز، ومن أشهرهم الفنان «مسلم» وتميز أسلوبه بالتبسيط مع قوة التعبير والانطلاق فى الأداء ، والحرية فى اختيار الوحدات الزخرفية، وهناك أيضًا الخزاف «سعد» الذى تميزت أعماله بالرقة والدقة والنعومة والإتقان والإحكام التى يستمدها من شخصيته وخبرته.

وتعتبر صناعة الخزف مؤشرًا لما كانت عليه الدول الإسلامية من تقدم وارتقاء ونبوغ، وأنتجت الحضارة الإسلامية الكثير من المنتجات الخزفية المتميزة بأشكالها وأنماطها وأغراضها الفنية المتباينة جماليًا ووظيفيًا. ونذكر من بين هذه المنتجات: الأطباق والطاسات والسلاطين والقدور والقلل والكئوس والمصابيح والصحون والأقداح والأباريق والسكريات والمباخر والقناديل ... إلخ.[٢]

كما ظهرت أيضًا البلاطات الخزفية النجمية المتكررة. وتعددت الزخارف وتنوعت فى طرق تنفيذها سواء المرسوم منها على النماذج الخزفية من تحت الطلاء الزجاجى أو من فوقه سواء كانت محزوزة أو محفورة أو مفرغة.

---

(١) د. عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢) محمودالنبوى الشال، مها محمود الشال: مرجع سابق، ص ٦٦.

وعالج الفنان المسلم فى إنتاجه موضوعات هندسية نابعة من الإحساس بالمساحات أو الوحدات النباتية من سيقان وأوراق وثمار، ومن حيوانات وطيور بهيئات متقابلة أو متدابرة، كما عالج بعض العناصر الآدمية التى تمثل أحداثًا دنيوية، من حفلات طرب ومشاهد راقصة عفيفة، ومن ضمن الموضوعات التى عالجها الفنان المسلم الموضوعات الخرافية للحيوانات والطيور بوجوه آدمية. وسوف نتناول فيما يلى بالتفصيل تلك العناصر الزخرفية التى استندت عليها مقومات التصوير الشعبى الإسلامى فى بعض الحرف الشعبية:

الزخارف الإسلامية :

فن الزخرفة فن قديم قدم الإنسان إلا أن الفن الإسلامى أعطى لهذا اللون من الفن كينونة فحور الأشكال وجردها لإحداث الحركة التى تعطى طابع الاستمرارية وتوحى بلا نهائية الأشكال المتكررة لتحقيق الانسيابية. وبتأثير التحريم على فن (النحت والتصوير) اتجه الفن الإسلامى نحو (الزخرفة) فأنشأ زخارف قائمة بذاتها وزخارف تحتويها الأشكال.

والزخرفة الإسلامية عبارة عن وحدات هندسية أو وحدات رياضية يراد بها التفكير الرياضى للوصول لحقيقة لا تتعلق بمكان أو بزمان معين، فحقيقة الوحدات الهندسية تظل حقيقة لتصديقها للمعانى العقلية فى تجردها وانطلاقها. وقد أخذ الفنان المسلم من الطبيعة شجيراتها وأوراقها وأزهارها وحيواناتها بعد تحويرها لتعطى الحركة الداخلية فى تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط المتداخلة، تعبر عنها الحركة الزمانية التى تمثل الديمومة والاستمرارية فى حركاتها اللانهائية. وقد تميزت الزخرفة الإسلامية بجوانب تكمن فى العلاقة القائمة بين الوحدات الزخرفية المتكررة والمتنوعة فى تكاملها الهندسى، واتساقها الفنى فالخطوط الهندسية والنظرة الرياضية لعالم الأشياء هو تجريد ذهنى للجزئى ليصبح كليًا، ولهذا أمكن للوحدات الهندسية المتناهية تكوين أشكال لانهائية وبهذا يلتقى فن الأرابيسك مع الفن التجريدى فى مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق.

وبالنظر إلى بعض الرسومات المنقوشة على الخزف الذى أنتج بمصر أو الرسوم فى النسيج المصرى فى العصر المملوكى (**ش١٠٠ / أ / ب/ ج**)، لا اتضح لنا أن هذه الرسوم تقرب فى كثير من الأحيان ـ من حيث المظهر ـ من الفن والطابع الشعبى، فى حين ترتقى صناعة الخزف والنسيج إلى مستوى الفنون الرفيعة ذات الطرز الفنية المرتبطة بالحضارات الكبيرة.(١)

وقد استمرت عادة نقش الصور على جدران القصور طوال عهد المماليك حيث ظل شائعًا تقليد ونقش الجدران ببعض قاعات قصورهم بالموضوعات المختلفة، ونرى فى عصر المماليك أيضًا طريقة جديد للنقش على الخزائن الخشبية أو بعض البطانات الخشبية التى كانت تغلف القصور، فنرى وسط الزخارف والنقوش المحفورة على الخشب أو المطعمة بالسن والصدف مايشبه الإطارات البيضية أو المستطيلة، وقد رسمت عليها بعض رسوم مثل مناظر لديار مقامة على جزر تحيط بها الأشجار، أو بعض الموائد وعليها صنوف الفواكه المرتبة فى آنية بديعة، وفى أحيان أخرى نراها تصور ألوانًا من الزهور.

(١) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور، دار القلم، ١٩٦٣، ص ٤٠.

ومن خلال هذه المقدمات يتضح لنا الأساسيات التى يستند عليها فن التصوير الإسلامى وهى[١]:

١ - قيام التصوير الإسلامى على لوحات مستقلة وصور توضيحية نراها فى المخطوطات، وقد تأثر فيها الفنان بفن التصوير عند سلاجقة الروم وعند البيزنطيين وفن التصوير عند الأوروبيين.

٢ - ينزع التصوير الإسلامى بعامة إلى الاتجاه الزخرفى فتشيع فيه الزخارف التى تقوم على العناصر النباتية بطريقة مبتكرة فى رسمها وترتيبها وتنسيقها بأسلوب غير مسبق.

٣ - عالج الفنان المصور المسلم فى كثير من لوحاته الفنية الأشجار والأزهار والفروع والأغصان والسيقان والطيور والحيوان ، فضلاً عن الإنسان، ولكنه لم يقدمها كما هى فى الطبيعة والواقع والمنظور، بل حورها تحويراً كادت أن تفقد معه صورتها الأولى، وحملها بجمال فنى فريد .

ويمكننا القول بأن التصوير الإسلامى يتجه فى مساره فى ميدانين اثنين:

الأول - هو التصوير الجدارى الذى يغطى بعض أجزائه خاصة من مساحات تلك الجدران على هيئة حشوات أو (بانوهات) وأشرطة.

الثانى - التصوير التوضيحى الذى يسود المخطوطات (**ش ١٠١**) ويقدم هذا الطريق الحقائق والمواقف والأحداث التاريخية التى نراها منتشرة فى قصور الولاة وبعض البيوت المدنية التى كانت تزخر جدرانها بالصور والرسوم المختلفة [٢].

الزخرفة فى الخزف الإسلامى فى مصر :

حظيت الفنون الخزفية فى الحضارة الإسلامية القديمة باهتمام بالغ، ففى الخزف الإسلامى الذى أنتج فى مصر فى مختلف العصور تكونت مدرسة للرسامين، وهم غير الخزافين الذين كانوا يقومون بصنع الآنية الخزفية وتشكيلها، فهؤلاء الرسامون اختاروا فى رسمهم لموضوعات الإنسان أو الحيوان والطير (**ش ١٠٢**) طريقة تبسيط الأشكال وصياغتها فى إطار كحلية زخرفية تنسجم مع شكل الإناء الخزفى فتتبع فى بروزها أو انحنائها وتقوسها أسطح كل وعاء، دون أن تبدو منفصلة عنه فى شكلها أو فى ألوانها[٣].

كما عرفت مصر قبل الفتح العربى الأوانى الفخارية وازدهرت فيها هذه الصناعة وهو الامر الذى نلحظه فى العصر القبطى حيث ازدهرت صناعة هذه التحف وأجادت مصر صناعتها إجادة عظيمة. ثم شاعت فى العصر الإسلامى لذا فإننا نجد الفنان المسلم قد أمضى فترة طويلة فى عملية استجماع واختيار ومزج فاختار ما لايتعارض وأحكام العقيدة الإسلامية مزج بين هذا التكنيك المعروف وبين الزخرفة الجميلة حتى اصبح لتلك الفنون الإسلامية مميزاتها الخاصة[٤]. وتعد القلل من الأوانى الشائعة

(١) محمود النبوى الشال ، د. مها محمود النبوى الشال: مرجع سابق - ص ٤٤، ٤٥ .

(٢) المرجع السابق - ص ٤٤ .

(٣) سعد الخادم: مرجع سابق، ص ٥٥.

(٤) د. سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٥، ٧، د. عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، الانجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٧٤، ص٦.

فى فخار القاهرة الشعبى، ومن المعروف أن القلل آنية من الفخار وتكون فى معظم الأحيان غير مطلية بالدهان [١]. وقد تفنن الفخرانيون فى ابتكار اشكال مختلفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة، مثل رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وأشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لأصحاب هذه القلل بالشفاء والهناء والصحة والعافية والتهانى، وكلها ذات مغزى نبيل وقصد خير. وشبابيك القلل من القطع المستديرة الفخارية التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها لتحول دون تسرب الهواء إلى داخل القلة فيلوث ما فيها من ماء وهى أشبه ما تكون بالمنخل ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج الماء عندما نرفع القلة لنشرب منها[٢].

وقد تفنن الفخرانيون فى زخرفة شبابيك القلل بالزخارف المتنوعة وتقوم على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية، ومن الزخارف التى نجدها على شبابيك القلل الزخارف الهندسية. أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك فهى متنوعة وعلى جانب من الجودة، وبعضها أصاب الفنان فيه غاية الدقة والتوفيق فى الإبداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة، ومن أمثلة ذلك شباك قلة مشهور من الفخار غير المزجج، ذو طينة خضراء ضاربة إلى الصفرة، مزين برسم طاووس **(ش١٠٣)** نفذه الفنان بأسلوب يتسم بالواقعية إلى حد كبير يمسك بمنقاره فرعًا نباتيًا مورقًا، وللطاووس ذيل مرفوع فوق ظهره فى توازن، وتظهر بعض التفاصيل المحزوزة على بدن الطاووس والأرضية من المشبكات المفرغة والزخارف المتعرجة ومعظم مساحة الشباك تغطيها ثقوب غير نافذة[٣]. والتكوين الخزفى مفعم بالحيوية ويمثل مرحلة متطورة للغاية تتميز بالدقة والإتقان.

الزخارف الشعبية فى النسيج الإسلامى :

تعكس الفنون الإسلامية النسيجية وزخارفها وألوانها مدى مابلغته الإنسانية من تقدم عبر العصور، وتعتبر من أقدم الصناعات الفنية التى نشأت مع الإنسان.

فقد سار الفنان النساج قدمًا فى مراحل النمو والتطوير، وكانت زخارف الأقمشة تنقسم إلى أربعة أقسام وهى[٤]:

النـــوع الأول :

كان قوام زخارفه أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى بها جامات سداسية أو بيضية الشكل أو معينات قد يتداخل بعضها فى بعض، وفيها رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو متدابرين، أو رسم وردة. ونلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين من الكتابة الكوفية[٥].

---

(١) د. زكى محمد حسن: فنون الاسلام، دار الرائد العربى، القاهرة ، بيروت، ص ٣٢٨.
(٢) د. زكى حسن: فنون الإسلام، ص ٣٢٩ - د. عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية، ص ٥٢.
(٣) سعد الخادم: مرجع سابق، ص ٥٥.
(٤) سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٧م ، ص ٧٨.
(٥) المرجع السابق، ص ٨٠.

النوع الثانى :

كان قوامه جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابات الكوفية المتعاكسة (**ش ١٠٤**). الملاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع نباتية دقيقة(١).

النوع الثالث :

تتطور فيه الزخرفة فنرى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجدائل التى تتموج وتتداخل فتحصر بينها رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوسًا بها فاكهة. وقد نرى سطورًا من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره، كما يبدأ فى كتاباته الخط النسخ(٢).

النوع الرابع :

قوام زخارفه جدائل تتقاطع وتتشابك فتؤلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوم نباتية. أما الكتابة فبخط النسخ، وفى هذا النوع أشرطة واسعة تزدحم فى النسيج فتكاد تغطيه(٣).

وعلى الرغم من أن ظاهر هذه المنسوجات بعيد عن الفن الشعبى لارتباطها بصناعة كانت موقوفة على أهل اليسار، فإنه يمكن أن يقال إن الوحدات المنقوشة نفسها من أشكال طير أو حيوان كانت لها صفة الطابع الشعبى فى التصوير، وكانت تخضع لنسب معينة تميل إلى التبسيط، وأن تعمد تحريف الطبيعة فيها كان من صفات وأساليب هذا الفن.

وفى العصور التى أعقبت العهد الفاطمى ظهرت أنواع أخرى من النسيج، بعضها يشبه أنواعًا رقيقة من الأكاليم صورت عليه أشكال الطير والحيوان، وبعضها منسوجات من الكتان أو القطن بدأت تطرز عليها أشكال نباتية (**ش ١٠٥**) أو أنواع من الطير، قد اتخذت مظهرًا أكثر شعبية، كما أخذت الوحدات شكلاً هندسيًا مبسطًا يتناسب مع طريقة التطريز(٤).

وقد ظهرت طائفة مماثلة من الأقمشة المبصومة التى طبعت بقوالب خشبية صورت عليها زخارف من الأزهار والنباتات المتشابكة، وأحيانًا بعض أنواع الحيوان، ولعل بعض الزخارف التى كانت تنسج قبل ذلك على الأقمشة الحريرية أو الصوفية لتكسو مفروشات قصور المماليك ، أصبحت تنفذ على أقمشة أقل جودة وأرخص سعرًا من الأولى، فمنها ما كان يطبع على أنواع من المناديل تستخدم كأكسية للأرائك منها ما صور عليه أنواع من الفيلة والحيوانات المفترسة(٥).

وكانت إلى جانب تلك الأنواع من الأنسجة المطبوعة أنواع أخرى من المناديل التى استمر طبعها ما بين القرن السابع عشر والقرن الحالى، وكانت تلك المناديل تطبع على أقمشة رقيقة جدًا تشبه الشاش أو مناديل

(١) ، (٢) المرجع السابق، ص١١٢، ص١١٤.
(٣) عبدالله كامل موسى، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٣٤، ص ٩٢.
(٤) ، (٥) المرجع السابق، ص ٥٩، ص ٦٠.

الرأس التى يستخدمها الشعبيون، ولقد أخذت هذه الصناعة تتضاءل وتقل أنواع الزخارف المصورة عليها فاستبدلت مناديله القوية المحلاة بدلايات وبألوان زاهية بالمناديل ذات الزخارف المطبوعة البديعة، وهكذا قل التصوير فى الأقمشة الشعبية، وكادت تتلاشى الوحدات الزخرفية التى بدأت بها الأقمشة العربية فى مصر. وتميزت بطابعها الذى بلغ درجة كبيرة من الكمال، ولم يبق منها إلا معالم طفيفة.(١)

أما التطريز الذى شاع فترة طويلة فى مفروشات البيوت الشعبية ، فلا نجد معالم له سوى تطريز بعض الثياب الشعبية فى بعض القرى، وفى أزياء نساء شبه جزيرة سيناء (**ش١٠٦**) وغزة اللاتى ما زلن يطرزن ثيابهن وفقًا لزخارف قديمة تقوم على أساس نباتى أو هندسى، يسمين الوحدة منها «ماركة». ويمكن تعريف هذا النوع من التطريز بأنه إضافة قطع صغيرة من النسيج إلى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون والمادة - وذلك بواسطة إخاطتها بواسطة إبرة الخياطة وبغرز مختلفة ويعرف فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى تركيا بأسم (الصرمة) وفى إيران باسم (الكلبدون أو الرشت)(*) وتمتاز طريقة (رشت)(٢) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فإن رسوماتها وزخارفها تبدو دائمًا محددة ومتقنة.

الزخارف الشعبية فى الخيام والأعلام :

وكما تميزت الزخارف والحليات المصورة فى الخزف والنسيج العربى بطابعها الشعبى، كذلك الحال بالنسبة إلى الحليات والزخارف والأشكال التى كانت تنقش أو تطرز على الخيام والأعلام فى مختلف الحضارات العربية.

إن ما يذكره ابن خلدون (٣) عن الخيام فى القرن العاشر الميلادى إنما يصور لنا ما كانت عليه من أبهة وعظمة، ولعل الخيام استمرت فترة طويلة من الزمن فى مصر محتفظة بطابعها الفنى، وكانت تحلى بالزخارف وفى بعض الأحيان تطرز عليها أشكال الرنوك أو الشارات المرتبطة بكل مملوك، ولاسيما أن فرسان العرب والمماليك كان يتميز بعضهم عن بعض بالشارات والأعلام التى تصور وترسم تارة على الدروع، وأحيانًا تطرز على الثياب والخيام (٤).

ولقد اقتبست أوروبا خلال العصور الوسطى فكرة الرنوك هذه عن فرسان مصر والشام، فاتخذت من الرنوك شارات لمختلف أمراء الغرب، أما رنوك المماليك فكانت تعتمد تارة على أشكال مجردة وأخرى على أشكال بعض أنواع الحيوانات، مثل شكل الأسد أو النمر، أو أشكال بعض الطيور مثل النسر والعقاب، وأحيانًا كان يتخذ من شكل الكأس أو السيف شعارات لبعض أسر حاكمة، وهذه نراها على بعض آثار المماليك كشعار صلاح الدين الذى يمثل النسر(٥).

---

(١) د. أكرم قانصو: التصوير الشعبى العربى، مرجع سابق، ١٩٩٥، ص ٤٤.

(*) مدينة رشت هى مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر.

(٢) سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، دار الشعب بالقاهرة. ١٩٧٧، ص ١١٥.

(٣) ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد)، المقدمة .

(٤)، (٥) سعد الخادم: مرجع سابق، ص ٦١، ص٦٢ .

وهذا الفن نراه فى رمزيته يكون طابعًا خاصًا به، ففى مجال الأعلام. وإن كانت قد تلاشت معظم الأعلام القديمة المصورة - فإن التقليد ظل قائمًا وإنما فى صورة أخرى لعلنا نراها اليوم فى أعلام مشايخ الطرق التى تتحلى ببعض الوحدات الزخرفية كالمثلثات أو المستطيلات ذات الألوان المتباينة التى كتب بداخلها بعض عبارات دينية، فهذه الأعلام فى طريقة تقسيمها، والجمع بين الألوان المتعددة فى إطار زخرفى تعد من الأساليب التصويرية التى تتركز الآن فى الفنون الشعبية، وهى من أروع الأمثلة لهذا الفن المجرد الذى لم يعد يصور. كما كان الحال فى عهد المماليك - حيوانات أو طيور أو بعض نباتات مثل النخيل أو مآذن المساجد وغير ذلك مما كان له دلالة رمزية وإنما اقتصر اليوم على تصميم هندسى بحت تلعب الكتابات والخط العربى فى تشابك حروفه دورًا مهمًا فى ربط تكوينه العام(١).

أما فى مجال الخيام فقد كانت تصنع حلياتها إما على النحو الذى تزخرف به خيام الأفراح والمآتم اليوم، أى تغلف من الداخل ببطانات تتكون من قطع أقمشة قطنية متعددة الألوان تبدو عند تجمعها كما لو كانت أنواعًا من الفسيفساء ذات الألوان البديعة البراقة. والنوع الثانى من الخيام القديمة كان يبطن بقطع من أقمشة الجوخ الملونة التى كانت تطرز أحيانًا وتصور عليها - خلاف الكتابات والزخارف - بعض الموضوعات الزخرفية(٢).

ويبدو أن تقليد صناعة الخيام وتبطينها بقطع من القماش المصورة لأنواع الحيوان أو الطير **(ش ١٠٧ / أ)** قد استمر إلى يومنا هذا فى بعض قطع من الخيام الشعبية التى تصور عليها الجمال والأهرامات وأحيانًا بعض رسوم فرعونية **(ش١٠٧ / ب)**، وهى إن كانت فى وقتنا الحاضر تجانب الذوق السليم، وتنحرف عن تقاليدها للطرز العربية الصميمة، فهى تعد آخر حلقة من حلقات هذا الفن الذى كانت له روائع مصورة فيما مضى، قد سجلتها بعض الكتب الأجنبية التى نشرت فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

الزخارف الشعبية فى المخطوطات العربية بمصر:

لقد كان للتصوير الشعبى أو الرسوم الإيضاحية التى حليت بها المخطوطات العربية القديمة طابعها المميز، فمنذ القرون الأولى من العهد الإسلامى، بدأت حركة التأليف والترجمة تنتشر فى مختلف أنحاء البلدان العربية بما فيها مصر، ونشط معها الاعتماد على الرسوم لتزيين وتوضيح محتويات تلك المخطوطات(٣). وذلك منذ القرن الثالث الهجرى - التاسع الميلادى - ومن أقدم المخطوطات المصورة مخطوطة فى علم الطب محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة وأخرى لكتاب مقامات الحريرى ومحفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس وهما مزدانتان بالرسوم والصور وتمت كتابتهما وتصويرهما فى بغداد، كذلك فى ذلك القرن هناك المخطوطات المصورة فى بغداد لكتاب كليلة ودمنة.

---

(١)، سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢) سعاد ماهر - مرجع سابق - ص ٦٤.

(٣) كتاب ابن بطوطة الذى عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى، وكتاب إبراهيم بن يعقوب فى القرن العاشر الميلادى، والإصطخرى فى القرن الحادى عشر، والإدريسى فى القرن الثامن عشر، ومخطوطة كليلة ودمنة لابن المقفع، والأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، ومخطوط «دمعة الباكى» لابن فضل الله العمرى.

وتميزت هذه الرسوم بطابعها الهندسى القريب من الفسيفساء الإسلامية وزخارف النسيج والخزف القبطى، والزخارف الفرعونية على الفخار إبان عصر ماقبل الأسرات، إضافة لخطوط عربية محرفة ومتكررة ومتشابكة.

وبدار الكتب بالقاهرة نسختان إحداهما لكتاب الإدريسى والأخرى للإصطخرى، وقد تم نسخهما فى القرن الرابع عشر الميلادى، وفى هاتين النسختين مناظر ورسوم لو نظرنا إليها من غير الناحية الجغرافية لاتضحت لنا أهميتها كرسوم مجردة ذات طابع شعبى زخرفى بديع، ربما كشف عن مدى حساسية الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك الخرائط التى تعتبر نماذج فريدة فى الخلق الفنى والخيال[١].

ففى كتاب الإصطخرى (**ش ١٠٨**)، الزاخر بالرسوم نرى كيف يبسط الفنان أشكال الأنهار فيجعلها تتخذ أشكالاً زخرفية مجردة، وإن خالفت الطبيعة فهى توضح بعض المواقع بطريقة اصطلاحية ربما أرشدت الباحث إلى صلة بعض تلك الأماكن ببعض، فالفنان يحاول أن يبسط المواضع الجغرافية ويقربها إلى أذهان الناس بجعلها فى خطوط وأشكال ملونة بسيطة لها طابع جذاب، ربما أثار عند الناس حب الاستطلاع وهذه الخرائط أو الرسوم تتخللها خطوط هندسية وكتابات تحدد موقع كل بلدة واسمها[٢]. ولقد اختار الفنان أشكالاً زخرفية لطيفة ليعبر بواسطتها عن أهمية بعض البلدان أو الجبال المحيطة بها، فتكون تلك الوحدات زخارف منثورة، على الرغم من كونها خرائط لأماكن معينة.

أما مخطوط الإدريسى (**ش ١٠٩**) فله أسلوب آخر فى الرسم، وكأن الفنان اختار ليعبر عن الجبال والبحار بزخارف تشبه ريش الطير أو بعض الأصداف أو قشر السمك فهو إذ يحدد أماكن البلدان ببعض الدوائر الصغيرة يحيطها بتلك الوحدات المجردة ذات الطابع الزخرفى كأنها نقشات سجاد أو رسوم خزفية تبهرنا بألوانها الجذابة ونقوشها التى تشبه أحيانًا تكوينات السحب أو أمواج البحر، ولانلبث ـ ونحن نتذوقها من الناحية الفنية ـ أن نتكشف أن تلك الخطوط الجريئة والمساحات اللونية المزخرفة إنما هى جزر وبحار وقارات يعبر عنها المؤلف بهذا الأسلوب الذى يعد قريبًا لذهن الرجل الشعبى إذ يراعى فيه البساطه والوضوح والناحية الجذابة التى قد تثير الذهن إلى الاطلاع والبحث.

وهناك مجموعة مخطوطات اتخذت فيها الرسوم وسيلة إيضاحية فى علوم الفلك والحيوان وعلوم الكيمياء (**ش ١١٠**) والطبيعة، وفى جميع تلك الرسوم نلمس نزعة فنية قريبة مما تقدم ذكره عن كتابى الإدريسى والإصطخرى حيث يتجه الفنان فى رسومه إلى أشكال هندسية تشبه الزخارف وإن اتجه إلى دقة الخطوط ـ كما فى كتب علم الفلك ـ فهو يذكرنا فى تقاطيع خطوطه وتداخلها بالزخارف الإسلامية المجردة[٣].

والطابع الشعبى فى هذا التصوير المجرد نلمسه أيضًا فى بعض المخطوطات المصورة عن علم التنجيم أو علوم الرمل (**ش ١١١**). والرسوم المصورة فيها تكشف لنا عن قدرات فنية نادرة، فهى تعتبر فى نزعاتها متمشية مع الأتجاه الفنى السائد فى مخطوطات الجغرافية.

(١)، (٢)، (٣) سعد الخادم، مرجع سابق، ص ٦٦، ٦٧.

ويمكن أن نقسم التصوير فى هذه المخطوطات ذات الموضوعات المختلفة إلى قسمين: القسم الأول يتميز بالطابع الهندسى الذى يذكرنا بالفنون الإسلامية فى الفسيفساء والتطعيم ويرتبط بألوان من تراثنا القومى يتميز فيها الطابع الهندسى أيضًا، كالزخارف على السلال والمقاطف وكذلك الأنواع المنسوجة منها على الكليم الشعبى أو المراوح الشعبية (**ش ١١٢**) التى تصنع فى دراو بأسوان على يد النوبيين، وكذلك الطواقى الشعبية التى تصنع بالوجه القبلى وتزخرف بزخارف هندسية ترتبط هى الأخرى بهذا الأسلوب المجرد [١].

أما الطابع الثانى الذى نلمسه فى التصوير الشعبى فى المخطوطات العربية فهو يتميز بنزعة تتعمد تحريف المظاهر الطبيعية على النحو الذى وجدناه فى رسوم الاستراكا والأقمشة القبطية وهناك مخطوط شعبى عن التنجيم يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السابع عشر تقريبًا (**ش١١٣**) وهو بدون عنوان، وهذا المخطوط يصور على صفحاته رسومًا متعددة للأبراج المختلفة للشمس، وما يترتب عليها من تنبؤات بمولد الفرد أثناء مواجهة الشمس للإثنى عشر برجًا كأبراج العقرب والقوس والميزان والسنبلة والسرطان وفى هذه الرسوم خطت الخطوط بطريقة سريعة، ورسمت أشخاص بجوار كل رمز من رموز الأبراج ثم لونت تلك الرسوم بألوان مائية مزجت فى غالبية الأمر بالبيض لتثبيتها، ويبدو كأن الفنان خط خطوطه الأولى بالقلم أو الريشة المملوءة بالمداد الأسود، وحاول أن يرتب فى تلك الرسوم السريعة عناصر داخل إطار هو إطار صفحة الكتاب، وعلى وجه التحديد الجزء العلوى منها[٢].

وبالمتحف الإسلامى ثلاث ورقات من مخطوط عربى قديم عن ألعاب الفروسية (**ش ١١٤**) وغيرها من أنواع الأسلحة، رسمت على بعض صفحاتها لوحات بأسلوب خطى استخدمت فيه المساحات اللونية بشكل محدود، وقد تجنب الرسام الإفراط فى إظهار الزخرف كما هو الحال فى الرسوم الفارسية، واستخدم لون الصفحة المائل إلى الصفرة كخلفية للمناظر، فبدلاً من تلوينها وإضافة معالم من الطبيعة كأنواع من الأشجار أو التلال والحقول على النحو الفارسى، اعتبر الفراغ الخلفى ملاصقًا للأشخاص وكأنهم على خشبة مسرح[٣] وهذا المخطوط يرجح أن يكون تاريخه من القرن الخامس عشر الميلادى أو السادس عشر، وهو يتميز بأسلوب مصرى صميم.

وقد وجدت بالفسطاط مجموعة كبيرة من هذه الأحراز والأحجبة أو الطلاسم التى يظن أنها صنعت لغرض وقائى أو لغرض سحرى قد يكون ضارًا أو نافعًا، فهى تأتى إما على صورة رسوم سريعة أو تخطيطات لما يشبه الآدميين أو بعض أنواع الحيوان، أو نراها تأتى على صورة أشكال هندسية ربما بدت كزخارف الحصير والكليم ، أو كتلك الزخارف المجردة التى ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية، وتتخذ ألوانًا زاهية فى تقاسيمها والتى قد نراها فى ناحية أخرى تحلى جوانب العربات الشعبية (الكارو واليد وعربات الأطعمة الشعبية) بالقاهرة (**ش ١١٥، ١١٦**)، حيث يتضح فيها الأثر الهندسى

---

(١)، (٢) سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.

(٣) المرجع السابق ، ص ٨١ .

البحث الذى يرجعه بعض المؤلفين مثل (وستمارك) إلى أشكال ترمز إلى العين الإنسانية، وتتخذ أشكالاً مثل المثلث أو المعين أو حواجب العين التى تبدو عندما تحور على هيئة خطوط منكسرة أومعرجة، وربما دلت فى مظهرها المجرد على رمز للأيدى الآدمية فى شكل مبسط يتعذر إدراك الصلة بينه وبين الأساس فى رمزيته. وفى حالة ثالثة نراها تبدو على هيئة حروف عربية محرفة فى نسبها أو متشابكة بشكل غير طبيعى، ومتكررة كأنها أنواع من الزخارف المنتظمة(١).

أما النوع الآخر من الرسوم السحرية التى لها مظهر الكتابة المتشابكة دون ان يكون لها معنى ظاهر واضح، فهو يرتبط بالحليات والزخارف التى نراها فى التطريز والنسيج الإسلامى، أو الحليات المرسومة على الخزف، وفيها تتخذ الخطوط احيانًا مظهر الحيوان، وربما تشابهت بأشكال الطير و أنواع من الزهور(٢).

ولعل هذ الأشكال العجيبة التى تصدر من تشابك الحروف أو تقاطعها تذكرنا بأن منشأ الحروف العربية فى بادىء الأمر له دلالة رمزية مرتبطة بأشكال بعض الحيوان أو الطير، فحرف الجيم مثلاً فى منشئه رمزًا للجمل، وحرف الطاء يرمز للطير بمعناه الشعبى، أى الطير المهاجر كالبط وهو فوق سطح الماء ورأسه مرسل إلى الخلف، وحرف الهاء يرمز لنوع من الأفاعى التى كانت تعبد فى العصر الجاهلى(٣). وربما تقاربت تلك الحروف السحرية من نوع من الزخارف الإسلامية التى انتقلت إلى أنواع مختلفة من الحروف، حيث فقدت دلالتها الرمزية واقتصر استخدامها على الجانب الزخرفى فحسب.

الكتابات المزخرفة:

وقبل أن نختتم الحديث عن الرسوم الشعبية المطبوعة يتحتم علينا التنويه بناحية أخرى أو بلون آخر منها، وهو الكتابات المزخرفة التى فيها بعض آيات قرآنية (**ش ١١٧**) أو بعض أحاديث أو أمثال شائعة تطبع بألوان مختلفة وتحاط بما يشبه الإطار الزخرفى ذو الأشكال الهندسية المتداخلة، وهذا التقليد فى تزيين الأماكن الشعبية بتلك الكتابات التى كتبت بخط جميل سواء كان خط ثلث أو نسخ أو غيره إنما هو تقليد قديم كان منتشرًا طوال العهد المملوكى حتى أوائل القرن التاسع عشر، حيث كانت كافة البيوت المصرية تزين جدران قاعاتها بتلك اللوحات المنسوخة والأصيلة التى برع فيها الخطاطون فى العصر التركى، فاتخذوا من أشكال الخط وحدات زخرفية يبدو بعضها متقابلاً والبعض الآخر متدابرًا وفيه عكس الحروف وتماثلها حتى بدت بعض اللوحات كأنها تصور وجوهًا إنسانية أو حيوانية إذ يتضح من تشابك أحرفها منظر أعين وأنوف وآذان، وكأنها وجوه تطل من خلف تلك الحروف(٤).

---

(١) المرجع السابق . ص ٨٤ .
(٢) محمود النبوى الشال، د. مها محمود النبوى الشال: مرجع سابق، ص ١٢٢.
(٣) سعد الخادم: المرجع السابق، ص ٨٦.
(٤) المرجع السابق : ص ١٣٢، ١٣٣.

وهذا الطابع الزخرفى فى الكتابة نشاهده أيضًا فى مجموعة من عقود الملكية القديمة وعقود الزواج التى كان يعلوها كتابات تفيض بالناحية الزخرفية فى طريقة تذهيبها وتلوين أجزائها وإحاطتها بوحدات مستمدة من زخارف النبات أو غيرها[١].

وفى غير مجال الصور الشعبية الملونة نجد طائفة من الرسوم المطبوعة فى بعض كتب شعبية مثل الطبعة الشعبية لكتاب (ألف ليلة وليلة)[٢] الذى صورت فيه مجموعة رسوم تعبر عن غرائب مخلوقات تلك القصص والنواحى التى تتميز فيها بسعة الخيال والخرافة. وهذه الرسوم التى مازالت تطبع حتى الآن فى «مخطوط كليلة ودمنة»[٣] **(ش ١١٨)** و«مقامات الحريرى»[٤]، **(ش١١٩ ـ ١٢٠)** إنما تقرب إلى أذهاننا ذلك الطابع الشعبى الذى أنتشر بمصر مابين القرن السادس عشر والتاسع عشر والذى نرى منه بعض النماذج المصورة فى مخطوط بمتحف الفن الإسلامى، ومجمل هذا العرض للتصوير الشعبى فى اللوحات المطبوعة هو أكثر الرسوم التى تتضح فيها أى قيمة فنية إنما ترجع فى غالبية الأمر إلى طراز شعبى كان سائدًا فيما مضى فى البلاد، واقتبست عنه تلك المذاهب فى الرسم والتصوير، أما فيما عدا هذا فمن النادر أن ترتقى الرسوم التى حاول فيها الرسامون الانفراد بطابعهم الخاص، لأن درايتهم بأصول الفن ومذاهبه تجعلهم ليسوا على قدر من التحكم للإتيان بطابع مميز جديد[٥].

◆◆◆◆◆◆◆◆◆

(١) محمود النبوى الشال ـ د. مها محمود النبوى الشال، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢) مجموعة من الحكايات الشعبية العربية، لا يعرف تاريخها أو مصدرها، اهتم بها الباحثون فى الشرق والغرب، واقتبسوا منها قصصًا ومسرحيات وقطعًا موسيقية. ظهرت أول طبعة عربية فى كلكتا عام ١٨١٨. أما فى أوروبا فقد عرفت هذه الحكايات عن طريق ترجمتها بالفرنسية بواسطة أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥).

(٣) مجموعة أساطير هندسية وضعها الفيلسوف بيدبا، وترجمها إلى العربية عبدالله بن المقفع. أبطال قصصها حيوانات وطيور، وهى ذات مغزى أخلاقى واجتماعى. (فى المكتبة الوطنية بباريس نسخة مصورة يرجع تاريخها إلى حوالى سنة ١٢٣٠).

(٤) واحد من أشهر الآثار الفنية العربية والإسلامية، كتبه بخطه وزينه بريشته الفنان (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى)، من العراق. وهذا المخطوط محفوظ حاليًا فى المكتبة الوطنية فى باريس، وتضم هذه المجموعة ٩٤ صورة فى ٩٩ صفحة، مقاس ٣٧ × ٢٨ سم، ويرجع تاريخ هذه النسخة إلى سنة ١٢٣٧م. وقد اعتنى الواسطى بتصوير مشاهد اللهو، ومجالس اللهو، ومجالس القضاة والولاة، كما إبدع فى نقل عناصر الزخرفة المعمارية الإسلامية، وبرع فى رسم الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والكتابية.

(٥) سعد الخادم : مرجع سابق ، ص ١٣٢.

تعقيب:

إن الزخرفة هى سجل لمراحل تطور الإبداع الإنسانى فى مجال الجمال، هذا الجمال الذى ازداد بريقًا ولمعانًا بما أضاف إليه من خصائص فنية اصطبغت بروح الإسلام، تلك الروح التى جمعت حضارات مختلفة انسجمت فى ظل الإسلام فأعطت إنتاجًا فنيًا رائعًا، كان دائمًا قادرًا على مضاهاة غيره من الفنون.

ماذا يميز الفن الإسلامى:

يدمج الفن الإسلامى فى طياته بين تقاليد مختلفة أبرزها التقاليد العربية والتركية والإيرانية. هذه المصادر الثلاثة تم دمجها لفن واحد، انتشر مع مرور الزمن فى كل أنحاء العالم الإسلامى، وفى وقت لاحق ظهرت وحدة فنية لا علاقة لها بالقومية والعرقية (أى ليست خاصة بشعب أو بعرق معين) والتى لا تكاد تجد مثيلاً لها فى التاريخ البشرى.

يعتمد الفن الإسلامى فى أساسه على فن القطع والأشياء المستعملة. هذه القطع تم صنعها وإنتاجها من مواد بسيطة مع الأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر العقيدة الإسلامية، التى تنادى بالتواضع. وعندما حاول المسلمون الإبداع فى أعمالهم الفنية فى الفن الإسلامى طعّموا النحاس والنسيج بخيوط الذهب والفضة، وزخرفوا أدوات الخزف والزجاج بالبريق المعدنى وحفروا على الخشب والعاج والعظم وعلى الحجر الأخضر والأحجار الكريمة، وقاموا بوضعها على قطع معدنية وزخرفتها. وكذلك على الآنية الفخارية والزجاج.

خصائص الفن الإسلامى وضوابطه :

يتميز الفن الإسلامى بخصائص متنوعة تخرجه عن دائرة الفنون المستهلكة بين المجتمعات البشرية وتجعله ذا طابع خاص ومتميز، ويؤكد أغلب الباحثين أن الفن الإسلامى من أوسع الفنون انتشارًا وأطولها عمرًا. و يمكن إجمال خصائصه فيما يلى :

١ ـ أنه ذو شخصية واحدة، رغم تعدد مراكزه، وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه، ويرجع الباحثون إلى أن سبب وحدة الشخصية للفن الإسلامى يعود إلى عاملين: العامل الجغرافى والعامل التاريخى.

٢ ـ أنه فن كثير الزخرفة: وملء القطعة الفنية بالزخارف عنصر رئيسى فى الفن الإسلامى، نجد ذلك على الجدران والمنابر والسقوف كما نجده فى المنسوجات والبسط والزجاجيات.

٣ ـ تظهر كذلك فى الفن الإسلامى صور البساطة والابتعاد عن الترف الزائد لأن الفن الإسلامى إنما ينطلق من قاعدة العقيدة التى هى اللبنة الأساسية فى البناء ، لذلك فإن المسلم إنما يعتقد بوحدانية الله تعالى وقدرته الكلية على الأشياء.

٤ ـ أهمل الفن الإسلامى النحت بكل أنواعه وأشكاله، وأخفى كذلك الأشكال المرسومة وذلك لأن نصوص الأحاديث دعت إلى عدم مضاهاة خلق الله تعالى.

٥ ـ أهمل الفن الإسلامى رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية وخاصة فى أماكن العبادة، وليس معنى ذلك أن المسلمين لم يعرفوها إطلاقًا فقد أثبتت رسوم" قصر الحير" وتماثيله (وهو فى متحف دمشق) وأشعار بعض الشعراء أن رسم الإنسان والحيوان كان معروفا".

هذه أهم خصائص الفن الإسلامى، الذى يصل بين السماء والأرض وبين الإنسان والكائنات الأخرى، وما بين الإنسان الفرد والإنسانية التى تعمر هذا الكوكب. أما فيما يخص الضوابط التى هى الإطار العام الذى يتحرك ضمنه الفن الإسلامى ويحدد رسائله وأهدافه باعتباره وظيفة رسالية يسعى أصحابه والقائمون عليه من خلالها إلى خدمة هذا الدين فيمكن حصرها فيما يلى:

أ ـ الفن الإسلامى ليس هو «الضروريات» ولا «الحاجيات» بل مجال «التحسينيات» أو ما يطلق عليه اسم «الكماليات».

ب ـ الفن فى التصور الإسلامى «غاية» والوسيلة تشرف بشرف الغاية التى تؤدى إليها، ولذا فليس الفن للفن، وإنما الفن فى خدمة الحق والفضيلة والعدالة... وفى سبيل الخير والجمال.

ج ـ إن الغاية التى يهدف الفن الإسلامى إلى تحقيقها هى إيصال الجمال إلى حس المشاهد «المتلقى» وهى ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن... أى نحو الأجمل، فهو اتجاه نحو السمو فى المشاعر والتطبيق والإنتاج، ورفض الهبوط.

د ـ الفن الإسلامى ينبع من داخل النفس، فتجيش به العواطف والأحاسيس، فإذا به ملء السمع والبصر، وهو بهذا تعبير عن التزام وليس صدى إلزام قهرى أو أدبى.

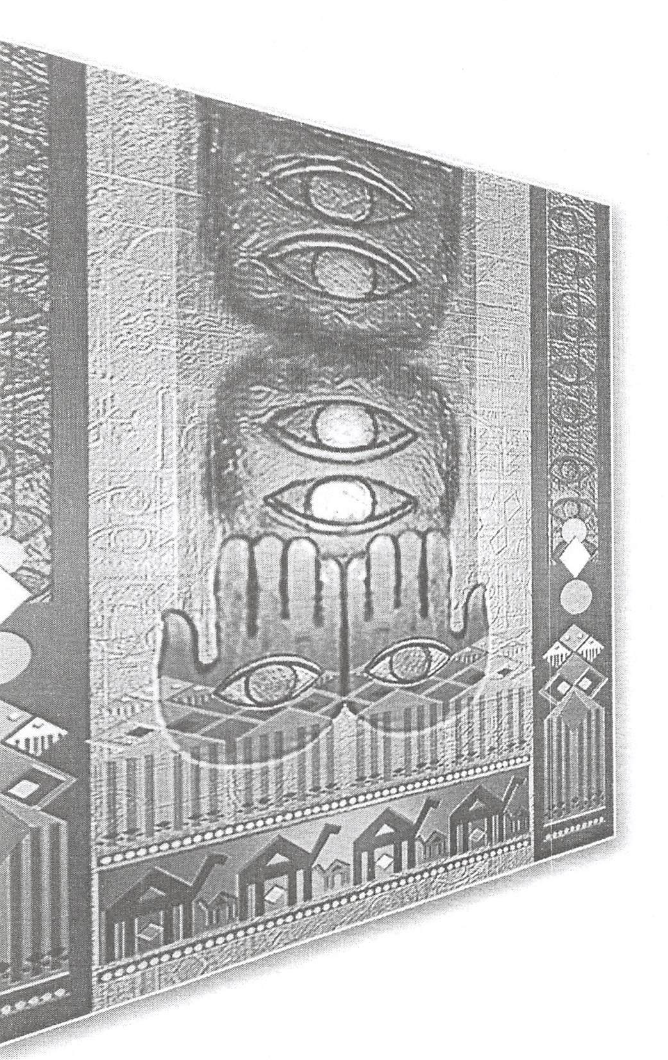
هـ ـ الفن الإسلامى ـ بعد ذلك ـ لقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج، وبهذا يصل الفن إلى ذروة الجمال... عن أحد العنصرين ـ الموهبة والخبرة ـ قد يصل بنا إلى إنتاج فنى، ولكنهما معًا يصلان بنا إلى جمال فنى تلك إذن أهم الأسس والضوابط التى يرتكز عليها الفن الإسلامى الشىء الذى أعطاه شخصية مستقلة ميزته عن باقى الفنون الأخرى.

إن تاريخ الزخرفة فى الفن الإسلامى يعكس فلسفة التصور الإسلامى للكون، ويقدم روح التسامح الإسلامية التى استوعبت فنون الحضارات السابقة وأعادت إنتاجها وأبدعت وأضافت عليها، بل صارت الزخرفة الإسلامية هى منشأ العديد من المذاهب الفنية المعاصرة. ومما سبق من العرض والتحليل للعناصر الزخرفية والتى ارتبطت بالمراحل التاريخية المختلفة، والتى كان ولايزال لها أثر عميق فى التراث الشعبى لهذه الأمة، نكون قد أنتهينا من الفصل الثانى وتوضيح مدى ارتباط عناصر الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر. ثم ننتقل إلى الباب الثانى من أبواب البحث، وذلك للتعرف على القيم الجمالية فى الحرف الشعبية مع التركيز على العناصر الزخرفية والخطية المميزة للإنتاج الفنى للحرف الشعبية.

●●●●●●●●●●



القيم الجمالية فى الحرف الشعبية المصرية



- **الفصل الأول:**
  القيم الجمالية التشكيلية فى الحرف الشعبية
- **الفصل الثانى:**
  العناصر الزخرفية والخطية فى الحرف الشعبية



الفصل الأول

القيم الجمالية التشكيلية فى زخارف الحرف الشعبية المصرية

مقدمة

إن الفن الشعبى ممارسة جماعية شأنه شأن الممارسات الاجتماعية الأخرى، والتى يلجأ إليها المجتمع الشعبى فى حياته اليومية بالإضافة إلى أن إنتاجهم الفنى يكتسب معهم صفات وخواص المكان وسمات الإنسان. "وإذا كان الإبداع سمة فردية، فإن الإنتاج فيه له ملامحه الاجتماعية التى يشتق منها الإبداع نشأته ودوافعه وتطوره . ولذلك فإن الإبداع له صفة خاصة تتمثل فى تأثره بظروف البيئة التى تحيط به". أما الفن الشعبى مع المبدعين من الشعبيين، فمن الملاحظ أن هناك عوامل أخرى تؤثر أحيانًا على المهارات المكتسبة والعادة الموروثة، وتدفع الخبرة إلى التجربة ثم إلى الخلق والابتكار. وهنا يدور فى أذهاننا سؤال هل الابتكار فى الفن الشعبى قيمة أم اتجاه؟

ويمكنا أن نلخص هذه الجزئية، فيما لو استخدمنا قاعدة القواعد الجمالية الخاصة بحدود الفن الشعبى، نظرًا لأن له جماليات تعرف به. ولذلك فمن السهل تحديد معنى القيمة الجمالية ومعنى الاتجاه الفنى.

ولاشك أن القيمة الجمالية يعبر عنها العمل الفنى الابتكارى، باعتبار أنه نابع من الإبداع ويحمل معه طابعًا متطوراً له خصوصيته التعبيرية، ودون أن ينهار ـ فى وضعة الجديد ـ التركيب الفنى للموروث بشكل حاد.

وقد قصدنا بهذا ربط القيمة الجمالية بالخلق والابتكار؛ نظرًا لما يتضمنه العمل الناتج عنهما من معان أبعد كثيرًا فيما لو أشرنا إلى تحديده بالاتجاه الفنى، لأن القيمة الجمالية حينئذ توضح الفلسفة التعبيرية التى تفسر الحلول الابتكارية للصور الفنية. هذه الحلول بالقطع تأتى متنوعة ومتعددة بتعدد الصور، ولكن فى علاقتهما معًا سنجد أثرهما واضحًا فى البناء الفنى متشابكًا كخيوط النسيج، وأيضًا تتوحد معهما القيمة الجمالية المعبرة عن دلالة العمل الفنى الجديد من ناحية شعبيته[1].

ومن منظور يتفق مع ماسبق عرضه، فإن القيمة الجمالية الجديدة سوف تأخذ طريقها بعد ذلك نحو مسلك الشعبيين الإنتاجى، وعندها سوف تتحول من كونها قيمة جمالية لها خصوصيتها ورؤيتها الإبداعية المتفردة إلى عمومية التعبير الشعبى والإنتاج البيئى، أى أن القيمة الجمالية هنا ستصبح اتجاهًا فنيًا فى إطار فنون البيئة. وعندها ينتقل العمل الفنى الابتكارى إلى فن تقليدى قابل للانتشار فى دائرة ينطلق مسارها من المبدع إلى الشعبيين.

ويهدف هذا الفصل من البحث إلى دراسة وتوضيح القيم الجمالية للزخارف الشعبية وذلك من خلال التعرض للخصائص الفنية والأبعاد الفلسفية والسيكولوچية للفن التشكيلى الشعبى.

❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

(١) د. هانى جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٦٣.

تفسير القيم الجمالية فى العمل الفنى :

يعتبر مجال القيم هو مجال الرغبة والتفصيل والاختيار الإنسانى، ويظهر هذا بوضوح فى مجال الأخلاق والفن، ففى مجال الأخلاق مثلاً يفضل سلوك على سلوك آخر لأنه قد يكون أقرب إلى تحقيق منفعة أو لأنه أكثر تحقيقًا لرضاء الضمير بحسب التفسير الذى نختارة لتفسير القيم الأخلاقية.

وتفسير القيم من حيث وجودها ومعرفتها وطبيعتها يكون قسمًا من أهم أقسام الفلسفة وهو المعروف باسم فلسفة القيم Axilology ولما كانت القيم الثلاث الأساسية التى توجه نشاط الإنسان هى الحق والخير والجمال فقد اتسعت دراسة القيم لمجالات المعرفة والأخلاق والجمال(١).

ويختلف الفلاسفة فى تفسيرهم لوجود القيم فيرى البعض أن للقيم وجودًا موضوعيًا مستقلاً عن وجود الإنسان الذى يحكم بمقتضاها؛ فحكمنا بأن شيئًا ما جميل يرجع إلى صفات محددة ثابتة موجودة فى الشىء الجميل على نحو ما، وقد ذهب إلى هذا الرأى أفلاطون حين افترض مثالاً للجمال هو السبب فى جمال كل الأشياء الجميلة وعلى ذلك فإن الإنسان عند حكمه بالجمال إنما يكتشف ما هو موجود. وعلى طرف نقيض من هذا الرأى يوجد من يقولون بذاتية القيم فيذهبون إلى القول بأن ليس للقيم وجود مستقل عن شعور الإسان وفكره فالجميل لايمكن تحديده بأى صفات موضوعية وإنما مقياسه هو شعور الإنسان وانفعاله به وهكذا نجد أن الناس تختلف فى أحكامهم الجمالية بحسب اختلاف الزمان والمكان.

غير أنه يمكن الخروج من الجدل حول موضوعية القيم وذاتيتها إلى القول بأن للقيم نوعان من الوجود الموضوعى وإلا فما كان من الممكن للناس أن تشترك فى إثبات قيمة معينة ومن جهة أخرى فإن إدراك وجود القيم ليس من قبيل إدراك الصفات الموضوعية للأشياء مثل الشكل والحجم والعدد وهى الصفات التى من الممكن للجميع التحقق من وجودها عندما تتساوى ظروف إدراكها.

ذلك لأن القيم مرتبطة كل الارتباط بالرغبات والميول الإنسانية، ولكنها ليست أيضًا مجرد رغبات وميول وإنما تتضمن عنصر الوجوب وما ينبغى أن يكون، لذلك نرى الفيلسوف الأمريكى جون ديوى يعرف القيمة «بأنها ليست ما نرغب فيه فعلاً ولكن ما ينبغى لنا أن نرغب فيه».

ولكى نفسر طبيعة وجود القيم يمكن إن نقول أن القيمة تفترض نوعًا من الوجود الموضوعى ولكنها لا تعرف إلا بالإضافة للذات، وقد يتحول الموضوع الجميل ذا قيمة عندما تتوفر له شروط الخبرة لدى من يقدرونه وبهذا توصف القيم بأن وجودها موضوعى نسبى.

وقد أمكن للفيلسوف الألمانى عمانوئيل كانط إن يوضح طبيعة الحكم بالجميل أوحكم الذوق كما يسميه فى كتابه «نقد الحكم» وفى رأيه «أن الجمال لا يرجع إلى الأشياء وإنما مصدره الذات».

بعد أن تعرفنا على الجوانب الأخلاقية فى التصميم، أصبح لزامًا علينا الربط بين تلك الجوانب والتصميم من خلال منظور فلسفى وإيجاد ومعرفة الجوانب الفلسفية للتصميم وهذا ما سوف نتناوله فيما بعد.

(١) د. أميرة مطر: مقدمة فى علم الجمال، دار النهضة العربية، ١٩٧٩، ص١٠٦ .

وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعًا جماليًا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعًا حسيًا يتصف بالتماسك والانسجام، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية، والوحدة المادية هى بنيته المكانية، أما وحدته الباطنية فهى بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملاً إنسانيًا حرًا(١).

دور الوسائط المادية فى التصميم والعمل الفنى :

ولتوضيح الصورة فى العمل الفنى، نقول إن النشاط الفنى هو فى حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية. فمعنى الصورة يتحدد عمومًا بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التى تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار(٢). ولما كانت الطبيعة تنطوى على مثل هذه العلاقة فيمكن أن نقول إن الصورة توجد فى الطبيعة، إلا أن الصورة الفنية تماز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة. وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التى تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالى.

فالعمل الفنى هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية، وهو لغة Language وهو تصميم Design . وقد يغلب على فن التصوير مثلاً القيم الحسية والشكلية، فما لم يتوفر فى التصوير تنظيم معين للألوان والخطوط لا يوجد تصوير، وتحقيق هذا التنظيم فى الأعمال الفنية هو الذى يكسبها القيم الشكلية (٣) ويمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمينها لهذه القيم الشكلية.

وهناك أيضًا قيم تمثيلية Represectationes Values مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح ، فبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلاً لهذه القيم التمثيلية فيكون أفضل من غيره. ولكن يمكن للعمل الفنى فى التصوير أيضًا أن يتضمن تعبيرًا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الإنسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والاجتماعية والسياسية.

وهناك بعض المبادئ التى تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الاستجابة الفنية عند الجمهور وهى :

وأول هذه المبادئ هو «**مبدأ الوحدة العضوية فى العمل الفنى** Organic Unit» ويعنى هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفنى فيما بينها لتكون كلا واحدًا وكل المبادئ الأخرى ينبغى أن تخدم هذه الوحدة فى الكثرة «Unit in Variety » وهى تعنى ألا يكون العمل الفنى ناقصًا أو مفتقرًا لشىء يضاف إليه حتى يتم اكتماله ولا ينبغى أن تزيد فيه أجزاء لا داعى لوجودها. وهذا المبدأ يقضى بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفنى فى لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية، وكل العناصر فى العمل ينبغى أن تخدم بعضها بعضًا(٤).

(١) د. محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٦٧.
(٢) د. أميرة مطر، مرجع سابق، ص ٣٧.
(٣)، (٤) المرجع السابق، ص ٤١، ص ٤٣.

والمبدأ الثانى: هو «**مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى فى العمل الفنى** The Principle Theme» كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معنى، فقد تتميز المبانى بترديد شكل معين كالقباب فى العمارة الإسلامية وهو يطابق ما يسمى بالفكرة الأم Lidee mere كما يقول الناقد الفرنسى (تين)[١].

وقد يغيب هذا المبدأ فى الفن الحديث حين تتساوى الأطراف ولا يغلب عنصر على عنصر آخر ومن هنا تظهر أهمية «**المبدأ الثالث الذى يتلخص فى التنوع** Thematic Variation» إذ أنه لايكفى أن نعرف الموضوع الرئيسى الغالب، بل ينبغى أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence .

وقد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل Alternation ويعنى إدخال أكثر من موضوع، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه Inversion مثلاً عندما نقلب قوسًا أو شكلاً معينًا فى التصوير.

أما المبدأ الرابع فهو «مبدأ التوازن» ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry وهو تماثل مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين على خشبة المسرح، ولكن قد يتم التوازن فى العمل الفنى عن طريق عدم التماثل Assymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات، وهذا واضح فى الفن الحديث الذى بعد عن التماثل وعمد التوافق.

أما المبدأ الخامس فهو «مبدأ التطور Evolution فى العمل الفنى» أى أن هناك انتقالاً من أجزاء سابقة زمانيًا إلى أجزاء لاحقة عليها.[٢]

المضمون فى العمل الفنى:

يتضمن العمل الفنى مضمونًا معينًا هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه من خيال ومشاعر وفكر، فقد يعبر العمل الفنى عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية، وهذا ما يعرف عند النقاد باسم المضمون الفكرى أو الخيالى. ومن هنا ينشأ التقابل الذى يراه بعض النقاد بين المضمون أو مايقوله العمل الفنى وبين الصورة التى يقول بها العمل الفنى.

وقد عنى الفلاسفة والنقاد فى كل العصور ببحث مضمون العمل الفنى ومدى صلته بالصورة أو الشكل والأهمية النسبية لكل منهما[٣].

وقد سادت هذه النظرية الشكلية فى النقد فى خط مواز لسيادة الفن التجريدى واللاموضوعى خاصة مع "كاندينسكى وموندريان وهى الفنون التشكيلية التى استلهمت فن الموسيقى فتخلصت من التقيد بالتعبير عن موضوع أو شكل معين.

⊛⊛⊛⊛⊛⊛⊛⊛⊛

(1)Taine,. H. Philosophie de part. I. p. 15.

(٢) ، (٣) د. أميرة مطر: مرجع سابق، ص٤٥، ٤٧.

مفهوم زخارف الفن الشعبى :

الفن الشعبى هو الفن النقى المرتبط بفكر ووجدان شعب ما، فهو يعبر عن هويته الثقافية المتراكمة عبر ثقافات ممتدة عبر المكان و الزمان ، والفن الشعبى يتضمن الإرث والموروث والتراث. لذا فالفن الشعبى هو الترجمة لنبض وإحساس الإنسان البسيط الذى تجمع تعبيراته الرمزية خليطًا مركبًا فى وحدة من التلقائية، والفطرية، مصاغة فى إطار خبرات منقولة ومدركات ثقافية متوارثة، وبناء على ذلك فإن الزخارف الشعبية، تعتمد فى بنائها على وحدة الرمز المستقل غير المترابط فى وحدات جمالية ومتكاملة، والرمزية فى الفن الشعبى تخضع لمنطق سيريالى تركيبى، حيث تصنف رموزه وفقًا لاتجاهات الواقعية السحرية والاغتراب Alienation الرمزى[١].

خصائص الفن الشعبى :

يتميز الفن الشعبى بالعديد من الخصائص التى تميزه عن الفنون الأخرى وتتمثل هذه الخصائص فى التالى:

١ ـ الفن الشعبى مرآة حقيقية لثقافة المجتمع وفلسفته فى الحياة.

٢ ـ فن منسوب لثقافة شعب وليس لثقافة فرد.

٣ ـ مزيج من رموز الحياة والأساطير والحكايات.

٤ ـ الوضوح والشفافية والنقاء.

٥ ـ التسطيح البعيد عن القوانين والتجسيم.

٦ ـ الرمزية لا الشكلية، حيث سيادة الرمز بدلاً من سيادة الأشكال داخل صيغ بنائية فنية.

٧ ـ بساطة اللغة التعبيرية والرمزية وثباتها بتناقله بين الأجيال.

٨ ـ ترجمة مباشرة للدلائل الرمزية.

٩ ـ دلالة اللون المباشر.

١٠ ـ التركيز على الحكاية والأسطورة مع الجمع بين الزمان والمكان.

١١ ـ التحديد الخطى للعناصر والرموز.

١٢ ـ البعد عن التوجهات السياسية[٢].

الرموز فى الفن الشعبى :

يعتبر الرمز من أهم عناصر الرسم الشعبى، لعلاقته المتداخلة فى معنى العمل الفنى ومضمونه وموضوعه. فنادرًا ما نرى عملاً تشكيليًا شعبيًا إلا وكان الرمز يمثل قيمته الأساسية التى تعبر عنه وتقترب به من ذوق المتلقى. ولكن **ماهو الرمز؟ وما دوره؟**.

---

(١) يوسف غراب: الرؤية السحرية فى الفنون الشعبية، زهراء الشرق، ١٩٩٩، ص ١٨.

(٢) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: جماليات الزخارف الشعبية ـ مقدمة فى تربية الإحساس، مطبعة العمرانية، ٢٠٠٣، ص١٢.

إنه من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات.

فالرمز هو الوحدة الفنية التى يختارها الرسام من محيطه لكى يزين بها إنتاجه الفنى ويكسبه طابعًا خاصًا، بشرط أن يكون الرمز محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية. فالرمز يمكن أن يكون شكلاً لطير يهواه الفنان، أو نبات يعتز به الناس، أو حيوان محبوب. وقد يكون شكلاً لشىء تتعارف عليه الجماعة وتتوارثه ويستمر كرمز متفق عليه. فالمجتمع هو الذى يحدد قيمة الرمز، وهو الذى يضفى على الأشياء المادية معنى معينًا فتصبح رموزًا(١).

وتنقسم تلك الرموز إلى العديد من العناصر فمنها العناصر الطبيعية وتتمثل فى الماء والأشجار والنخيل والنبات بأنواعه، والعناصر الحيوانية ومن أشهرها الأسد والجمل والحصان والأسماك وغيرها، وهناك أيضًا الطيور بأنواعها ومن أشهرها الديك والعصفور والطاووس والحمام، والرموز الهندسية، والزواحف ، ومن الرموز أيضًا مايلى: السمكة ـ القطة ـ النخلة ـ عنقود العنب ـ السفينة ـ عروس البحر ـ الطائرة ـ المثلث ـ المربع ـ العين والسهم ـ حدوة الفرس ـ السنبلة ـ الهلال ـ الصليب ـ الكف ـ الثعبان ـ السهم ـ الرمح ـ الجمل ـ الفرس ـ الوردة ... إلخ. وهناك أيضًا الرموز اللونية التى يستخدمها الفنان الشعبى ولكل منها مدلول متعارف وقد تختلف مدلولات هذه الرموز بين كل دولة وأخرى. والأشكال من **(١٢١ إلى ١٢٤)** توضح مدلول تلك الزخارف وأشكالها.

الألوان المستخدمة فى الزخارف الشعبية:

استخدم الفنان الشعبى ألوانًا كانت تحمل أيضًا دلالات وتفسيرات معروفة، أى أن استخدامها كان واقعًا تحت تأثير الفكر الاعتقادى. وسوف نتناول بعض رموز هذه الألوان بشىء من التفصيل كالآتى:

١ ـ **اللون الأبيض :** رمز الصفاء والسلام ، والطهر والعفة والفرح، واللون الأبيض يرمز لنقاء العرض وصفاء الشرف، والفنان الشعبى لوّن يمام السلام باللون الأبيض تعبيرًا عن الخير والصفاء والأمان(٢).

٢ ـ **اللون الأسود :** فهو رمز للحزن، ورمز الموت، والنهايات والسكون، والفنان الشعبى لوّن البوم والغربان وكل رموز الشر والشؤم باللون الأسود.

٣ ـ **اللون الأخضر :** :هو رمز للأمل و للخير الوفير واستمرار الحياة والنماء والإيمان، فالناس يتفاءلون به باعتباره لون النبات ، إنه أكثر الألوان شيوعًا فى الرايات العربية والإسلامية، وهو موجود فى أستار الكعبة، وقباب المساجد، والرسام الشعبى لون باللون الأخضر كل الرموز والصور الخيرة والمؤمنة (٣).

---

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى : جماليات الزخارف الشعبية، مرجع سابق، ص ١٥.
(٢)، (٣) المرجع السابق ، ص ١٧.

٤ ـ **اللون الأحمر** : وهو رمز الحب والخطر، والدفء والسعادة والشروق والحرارة والتلاقى كما يعبر أحيانًا عن لون الأفراح والأعياد. والفنان الشعبى استخدم اللون الأحمر للتعبير عن الهيام الشديد بالحبيب، ولذلك نراه قد لوّن القلب والسهم باللون الأحمر.

٥ ـ **اللون الأصفر** : وهو رمز للنضج والأرض والصحراء والسكون.

٦ ـ **اللــون الأزرق** : رمز لاتقاء الحسد والنهر والفضاء والسماء والرحاب .

٦ ـ **الأزرق القاتم** : رمز للحزن والفقد والانهيار والقهر.

٧ ـ **اللــون البنى** : وهو رمز للصمود والبقاء والتحدى والأرض والنهاية .

٨ ـ **الأخضر الزرعى**: وهو رمز للميلاد والوجود والاستمرار والماء والعطاء[١].

الأسس النفسية للفن الشعبى :

إن جميع رموز وأشكال الفن الشعبى تعبر عن أبعاد سيكولوچية، إما أن تكون من أجل غاية سحرية، أو تعبيرًا عن حالة انبساطية أو إثباتًا وتحقيقًا للذات ـ ويحمل كل رمز من تلك الرموز دلالة نفسية فى محاولته للتوازن والاتزان، وتستند تلك الرموز للأسس النفسية التالية [٢]:

- رموز وتعاويذ سحرية لكف الأذى واتقاء شر الآخرين.
- رموز خيرة لطلب الرزق والخير الوفير.
- رموز إسقاطية تعبيرًا عن الشجاعة والقوة.
- رموز دينية إعلامًا بالجنة والنار والحساب والثواب والعقاب وإشارة للتدين والانتماء لعقيدة.
- رموز ثقافية تحديدًا لإنتماء الإنسان للمكان.
- رموز فلكية أرتباطًا بالتنجيم وحركة النجوم.

سيكولوچية الرمز فى الفن الشعبى :

يحمل كل رمز من رموز الفن الشعبى مدلولاً يشير إلى مغزى سيكولوچى، ينبئ عن الدوافع الأساسية التى من أجلها تم استخدام الرمز، وتكمن القيمة السيكولوچية فى المدلول الذى يشير إليه الرمز وبخاصة التى تحمل مقومات ذات ارتباط بالمعتقدات كالسمكة رمز الخير ـ والسنبلة رمز العطاء والرخاء ـ وحدوة الفرس رمز اتقاء الحسد وجلب الخير ـ والمثلث الهرمى رمز للسعادة ـ والكف لمنع الحسد ... إلخ.

المقومات الجمالية للفن الزخرفى الشعبى :

للفن الشعبى العديد من المقومات الجمالية التى تميزه عن غيره من الفنون وهى:

ـ الوضوح ـ النقاء ـ الشفافية ـ المباشرة ـ الانطباعية الذاتية.

ـ الألوان المباشرة ـ التحديد الخطى ـ استقلالية الرمز الشكلى ـ وحدة الرمز الكلية ـ البعد عن قوانين الأداء والمنظور ـ رموز تجمعها الفكرة وليس التكوين.

---

(١)، (٢) المرجع السابق، ص ١٧، ص ١٥.

الأبعاد الفلسفية للفن الشعبى :

الفن الشعبى هو روح الثقافة الأصلية النقية لشعب ما، هو التفكير الفلسفى الصامت لميثولوچيا وإيديولوچيا الشعوب، وتكمن الأبعاد الفلسفية فى أن هذا الفن:

- وسيط للتنفيس عن الرغبات المكبوتة للإنسان البسيط.
- إسقاط رمزى لآمال وأحلام الإنسان وتطلعاته.
- نمط من الفكر الاجتماعى السياسى للتفاعل الحياتى الاجتماعى.
- استكمال عقائدى لارتباطات طقوسية ذات أبعاد دينية.
- نمطية أنماط التعبير عن الذات والوجود وتشاركية الحياة.
- فن يرتبط بالأبعاد الباراسيكولوچية والبحث عن المجهول.
- شكل من أشكال تحقيق الوجود الإنسانى.
- لغة لحوار الأعماق صوب الأعماق.
- من الإسناد للماضى والمجهول تحقيقًا للوجود والوجودية(١).

الأسس المعيارية لقياس قيمة الفن الشعبى :

تستند الأعمال الفنية الشعبية لأسس معيارية تحدد قيمة هذا العمل وتتمثل فى التالى:

١ - طاقة العمل work capadty.
٢ - الإرادة Will.
٣ - الإرادية voluntarism.
٤ - التوجه orientotion.
٥ - وحدة التوجه القيمى volua - orientational unity.
٦ - الإحساس المقترن synaesthesia.
٧ - التعاطف sympathy.
٨ - التطبيع الاجتماعى socializotion.
٩ - التركيب synthesis.
١٠- الرمز symbol.
١١ - العواطف sentiments.
١٢ - الإحساس somsibility.
١٣ - التعبيرية الرمزية .
١٤ - أنظمة البناء التكوينى.
١٥ - أسلوب التعبير.
١٦ - بساطة الأسلوب.
١٧ - الصدق والحساسية الجمالية(٢).

(١)، (٢) المرجع السابق، ص١٧، ص ١٩.

خصائص التراث الشعبى الزخرفى:

يعد التراث الشعبى فى مجال الفنون المرئية كأحد أفرع الإنسانيات التى يتسم منتجها بنفس صفات المنتج، ومن ثم يعد العمل الفنى الشعبى أيًا كان نوعه ومجاله بمثابة كائن حى، وأن ما يخضع له هذا الكائن من متغيرات ومؤثرات يخضع له العمل الفنى. ومن ثم فإن خصائص العمل الفنى تتبلور فى التالى:

١ ـ النماء : ـ

نتيجة التراكم فى الخبرات السابقة المكتسبة والمتوارثة، والتى تختلف أرصدتها بمرور الزمن، وقد يكون شكل المنتج الشعبى ثابتًا ولكن النماء فى الثقافة المحيطة به والتى تحدد اتجاه تفسيره وإدراكه، وأساليب تناوله والتعامل معه (١).

٢ ـ التطور : ـ

ويقصد به تنوع الرؤى والأساليب مع الإبقاء على مفردات الرموز والأشكال والسماح بالإضافات الجديدة ومعالجتها بنفس مفاهيم العصر المعيش دون إغفال أرصدة الماضى.

٣ ـ الاستمرارية : ـ

نتيجة الارتباط بمقومات أيديولوچية وعقائدية وثقافية معيشة ارتضاها المجتمع لنفسه ومن المحال التخلى عنها أو إذابتها.

٤ ـ الإلهام : ـ

ويقصد بها التدفق المفاجئ للرموز والأشكال والمعايشة والتكييف السريع مع الواقع والأحداث وهو التفاعل وتناول الرموز والأشكال تمامًا كما يفعل الطفل، حينما يعطى اللون والأداة حيث لاتحده قوانين ولا يعبأ بالآخرين وهو ما يوصف بالتلقائية.

٥ ـ الأصالة : ـ

وهى الارتباط بالجذور والمقومات الثقافية وما يتصل بها من نقاء له مقوماته وتقاليده المتعارف عليها.

٦ ـ التحول : ـ

وهو قدرة الفنان الشعبى على توظيف الرموز والأشكال وفقًا للموقف دون قيود تحد أو تحول بين الفنان وبين طبيعة المناسبة التى يعبر عنها(٢).

٧ ـ القيم : ـ

وهى المقوم الأساسى الذى يبنى عليه الرمز والشكل والمدلول فى الفن الشعبى وما يرتبط به من تفسير وأن كل مكون للقيم يعبر عن فلسفة، ووجود وقيمة حقيقية.

---

(١)، (٢)، المرجع السابق ، ص ٤٨، ص ٤٩.

٨ - المرونة:-

وهى قدرة الفنان الشعبى على المناورة الفنية التى يكسبها للرمز الفنى أو الشكل لعمل صياغات جديدة غير مألوفة فى إطار جديد(١).

٩ - التفرد :-

وهى وحدة التميز فى التعبير فبالرغم من أن كل الفنون الشعبية لها سمات ورموز واحدة، إلا أنه يبقى عامل مهم، وهو أنه لا يوجد رمز أو شكل أنتجه الفنان الشعبى مثل الآخر، حيث إن الرموز لها ميزاتها التراثية والثقافية والبيئية.

١٠ - الجذور :-

إن لكل عمل فنى شعبى جذور ثقافية تمتد آلاف السنين وتتصل بالقيم والمعتقدات التى يعيشها الفنان فى مجتمع معين(٢).

١١- تلقائية التعبير :-

يتميز الفنان الشعبى بالتلقائية، حيث يغلب عليه الطابع العفوى، البسيط والمحبب من العامة، فهو كالطفل فى اندفاعه فى التفكير، حيث لا يصعد الفن إلى مستوى العقل، بل يظل نابعًا من الوجدان وإحساسه وصدق تفاعله بالأحداث(٣).

١٢ - التجريدية الرمزية :-

الرموز والأشكال لدى الفنان الشعبى رغم ارتباطها بالطبيعة والواقع إلا أنها تظل تعبيرًا مجازيًا، بعيدًا عن الحقيقة حيث يتم أختزال كثير من معالم الواقع ويركز على حقائق مرئية تعبر عن فكره وفلسفته ووجدانه.

١٣ - التوازن فى التكوين:-

توازن العناصر التشكيلية فى اللوحة وتناسق تكوينها، قائم على محاور عدة. بالطبع الفنان الشعبى كان يرسم عناصر لوحته، دون أى تخطيط مسبق، كان يوزعها على سجيته، وبكل إحساس فطرى وذاتى. هنا تكمن القيمة الجمالية التلقائية عند الفنان من إنه قائم على التوازن والتناغم للوحدات التشكيلية فتكوين اللوحة كما هو واضح معتمد على مرتكزات محورية توزعت على الشكل الآتى:

- تكوين دائرى محورى: يقوم على نقطة مركزية فى وسط اللوحة، وتدور حولها بقية العناصر على خط دائرى، هذه النقطة وسيطة محورية تشد عينى المشاهد، وتكون إما نقطة مركز لتكوين دائرى، وإما شكلاً يحتل وسط العمل وتتشعب منه خطوط وهمية لعناصر اللوحة، هذا الأسلوب هو الأكثر رواجًا فى الرسم الشعبى، لأن صورة البطل هى الأهم، إنها الموضوع والحدث.

---

(١)، (٢)، (٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ - ٥١.

التكوين حول نقطة محورية، يعنى الثقل والأساس والهدف فالإنسان الشعبى يتجه دائمًا نحو الله محور الكون والمخلوقات، ويتجه فى كل وقت نحو الكعبة ملتقى أنظار المسلمين فى العالم.

ـ تكوين تماثلى: وهو الأسلوب الثانى فى بناء اللوحة الشعبية، ينتشر كثيرًا فى الأعمال الزخرفية، ويقوم على مبدأ تشابه نصف العمل بنصفه الآخر لونًا وشكلاً، إن هناك خطًا وسيطًا وهميًا يقسم اللوحة إلى قسمين متشابهين. والتكوين التماثلى يذكرنا بكمال خلق الله القائم على التماثل فى صور الإنسان والحيوان والطير.

ـ تكوين كتلى متوازن: قائم على أساس كتل اللوحة بشكل متوازن بين اليمين والشمال، هذا التأليف نادر الاستعمال فى العمل الشعبى.

١٤ ـ التسطيح الشكلى :ـ

الفنان الشعبى عندما يرسم الرموز والأشكال يرسمها بكامل أبعادها، فهو يستخدم مخزون المعلومات الموجودة عنده ويجردها من قيود العقل ويشرع فى التعبير دون أى قيود(١). أما الألوان فى اللوحة الشعبية، فتستخدم كما هى صريحة غير ممزوجة، لا تحمل تدرجات، ولامشتقات، لهذا نرى أن معظم الألوان فى اللوحة أساسية صارخة كالأحمر والأصفر والأزرق، فالألوان عنده هى التى ارتبطت ببيئته ويرمز لها بلون مباشر بعيداً عن التركيبات اللونية.

١٥ ـ الإيقاع العام فى الأشكال الفنية:ـ

الإيقاع من أهم خصائص الرسم الشعبى، يتردد مع تعدد الزخارف وتنوع وحداتها وانسجام القيم اللونية، وانسياب الخطوط بكل اتجاهاتها، وإشغال الفراغات بالتنميق وتوزيع المساحات بأشكالها المختلفة، إنه لا يقاس بمقاييس، ولكنه تحقق بالحركة والشكل. نضيف إلى ذلك أن هناك ظواهر زادت القيمة الإيقاعية فى اللوحة مثل:

ـ التكـرار: وهو ترديد العنصر التشكيلى الواحد، بأشكاله المرسومة وحركته.

ـ التماثل: وهو تقابل الوحدة التشكيلية بمثيلتها، وهو فى الرسم الشعبى تماثل فى تكوين الوحدة الواحدة ـ وتماثل فى وحدتين متجاورتين.

ـ الطباق: وهو فى المفهوم اللغوى مقابلة الشىء بعكسة أو نقيضه. فعدا الطباق اللون فى اللوحة (أسود يقابله أبيض) هناك طباق خطى (لين يقابله حاد..) وطباق فى الحركة واتجاه الشكل (سفلى، علوى.. يمين، شمال..).

ـ الشفافية:ـ

يعبر الفنان الشعبى عن مدركات عقلية أكتسبها من خلال الرصيد المتراكم للتراث، ويصنفها من جديد بأمانة، فهو أشبه بالأحاديث التى تنتقل عبر الأشخاص، والشفافية تعنى أن الفنان الشعبى إذا أراد أن يرسم بيتًا رسم جميع الغرف والأشخاص وكل المدركات داخله، متشابهًا فى ذلك مع الفن الإسلامى، فهو يرسم ما يعرفه لا مايراه(٢).

---

(١)، (٢) المرجع السابق ، ص ٥١، ص ٥٣.

١٧ ـ الجمع بين الزمان والمكان: ـ

ويتمثل ذلك عندما يرسم الفنان الشعبى رحلة الحج إلى الأراضى المقدسة فهو يرسمها من بدايتها إلى نهايتها، ويطلق على ذلك الجمع بين الزمان والمكان حيث لا فاصل بينهما، فهو قد عبر عن تلك الأحداث بجمع زمان التعبير عن الأحداث مع الأمكنة فى حيز واحد وهو الحيز الجدارى.

١٨ ـ كراهية الفراغ والبعد عن التفاصيل: ـ

الواضح أن الفنان الشعبى أهمل التفاصيل وجزئياتها، وقد بدا هذا فى رسوم الأشخاص وثيابهم، إنها مختصرة وبسيطة، فالمهم عنده هو الانطباع الذى يعكس من خلاله احاسيسه ومشاركته الأحداث والتعبير عنها. هذا الابتعاد عن التفاصيل دفع الفنان إلى ملء مساحات الفراغ فى لوحاته بالزخارف والخطوط والنقط والنجوم(١).

أبعاد الفلسفة الرمزية للزخارف الشعبية:

ـ إنها الوسيلة لتحقيق الاتزان النفسى والانفعالى للإنسان وتعبيرات عن المدركات وفقًا لطبيعة ثقافية يحياها تتصل بتنشئته المجتمعية(٢).

ـ إن الفلسفة الرمزية معتقد راسخ من الصعب التخلى عنه، وبخاصة فيما يرتبط بالميتافيزيقا والغيبيات، التى لا يعرف الإنسان لها تفسيرًا والتى كانت الأساس لإيجاد مثل هذه الطقوس والمراسم منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

ـ إنها وسيط وقربان نفسى تقربًا للمجهول، إما اتقاء لشره، أو التقرب منه، أو استجلابًا لمطلب معين يريد تحقيقه.

ـ إنها لغة للضبط الاجتماعى فى المجتمعات البدائية والبسيطة والفطرية، يتحدد فى ضوئها أنظمة التفاعل مع الغير، وتصنيف من يتفاعل الإنسان معهم فى الحياة حيث يسهل تشكيلهم(٣).

ـ إنها لغة الإعلام الإعلانى الشعبى التى تحمل رموزها إشهارًا أكثر كفاءة من الفاعل الأول الناتج عنه الإعلام والتى لا يفصح عنها الإنسان صراحة بل قد تكون بمثابة لغز محير يحتاج الإنسان لفك طلاسمه.

ـ ارتباط اللغة الشعبية فى المراسم والطقوس بكثير من أوامر العقائد المجتمعية ونواهيها وفقًا لتنوع الثقافات وبنائياتها.

مصادر الفن الشعبى الزخرفى:

وهى فنون المقولات التى يستقيها الإنسان من خلال المراسم، والطقوس والاحتفاليات، والتى يستنبطها من فنون ورموز الوشم، والنقش على الجدران فى مواسم الحج، والأفراح، والسبوع، والموالد، والتمائم كالخمسة وخميسة والكف والحجاب والعين والسهم وغيرها.

---

(١)، (٢)، (٣)، المرجع السابق ، ص٥١، ص ٦٠، ص ٦١.

وهى جميعها رموز يستخدمها الإنسان إما للدلالة على وجود شىء ما، أو مناسبة مفرحة، أو اتقاء الحسد والشر، أو لطرد الأرواح الشريرة أو للتفاؤل وإبعاد الشر المعتقد وضعه من الغير وتلك الرموز تكمن فى مجموعة من المصادر وهى:

أولاً: مصادر الميراث الحضارى:

هى الرموز الشعبية المنقولة من فنون الحضارات التى جاءت على الأرض المصرية، أو التى تأثرت بها فنون الحضارات، بدءًا من حضارة المصرى القديم وأرصدة المرحلة البدائية السابقة والمعدة له على مدار التاريخ. ثم تأثيرات الحضارت المتعاقبة(١).

ثانياً: رموز المصادر الدينية والعقائدية:

وهى رموز السحر والمعتقدات، القدر والمصير والخير والنماء والحياة والموت والسعادة والنعيم الأبدى والحساب. وترتبط فلسفة الرموز الزخرفية بأشكال محددة ثلاثية المحاور لارتباطها بالمعتقدات، وبالرغم من ارتباطها بعقيدة محددة إلا إنها غير مقصورة التناول لعقيدة معينة دون غيرها فقد تتداخل الرموز فى المجتمعات المتجانسة دينيًا كالمجتمعات المصرية، عندما يتناولها الفنان ليعبر عن آماله وأحلامه.(٢).

ثالثاً: رموز الأيديولوچيات :

هى الرموز التى تر تبط بأفكار راسخة فى العقول ، وهى رموز يعتقد أصحابها أنها تجلب الحظ والسعادة، وأن تداخلها وتعارضها ووجودها مع رموز أخرى قد يدعو للتشاؤم، ويشبه ذلك تمائم الألعاب والأدعية وغيرها وهو ما يعرف بالتيمات أو اللوجو الخاص بمناسبة معينة. والتى تجلب الحظ الحسن لأصحابها أو عكس ذلك (٣).

رابعًا: رموز الثقافات العالمية:

وهى الرموز الزخرفية الشعبية التى توالدت نتيجة للاحتكاكات الدولية فى المهرجانات وتركت تأثيرًا لها فى الأجيال، أو التى نجمت عن التأثير العالمى لسيادة ظاهرة فنية ما ونقلها من المجتمع الأصلى إلى المجتمع الجديد عن طريق النقل أو التقليد أو المحاكاة (٤).

خامساً: رموز التداخل الحضارى:

وهى الرموز الزخرفية الشعبية المركبة والمتراكمة نتيجة سيادة رموز مقيمة. أو متوارثة حيث يحدث حراك نتيجة النقل، وفرض الوصاية والسيطرة السياسية التى تنعكس آثارها على رموز الفنون الزخرفية الشعبية وأشكالها ووحداتها، وتبدو رموز التداخل الحضارى الشعبى متداخلة فى رموز الفنون الزخرفية ذات الطابع الدينى بشكل واضح، حيث وحدة وأهداف الديانات.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٤.

(٢) ، (٣)، (٤) المرجع نفسه ، ص٦٥، ٦٦، ٦٧.

سادساً: الرموز الغازية:-

وهى الرموز الناتجة من فرض أساليب وطرز زخرفية، على مجتمع إنسانى معين، نتيجة التحكم فى مجتمع ما، وأما أن تكون نتيجة القوى المسيطرة أو التداخلات البشرية التى تنقل فكر وجماليات الآخر، بهدف تطبيع المزاج والإحساس والعقلية المصرية لرؤى إبداعات الآخر وتراثه، ومن ثم تفقده كل مكونات الولاء والانتماء، ويصبح الاتجاه الغالب دائمًا هو الميل تجاه الآخر(١).

سابعاً: رموز الإزاحة الثقافية للزخارف الشعبية:-

وهى رموز وأشكال زخرفية لها تأثير قوى على المستقبل وتسيطر على فترات الضعف الثقافى، وتبدأ رموز الإزاحة الثقافية الزخرفية فى الفنون الشعبية مع أجيال الشباب والصغار وذلك بتطبيعهم على رموز معينة من خلال طبع هذه الرموز على الملابس، بحيث تكون هذه الرموز هى المؤشر العام الذى يعنى انهيار قيم الأصالة، ويعرف ذلك برموز الإزاحة لزخارف مقيمة أصلية يساعد فى ذلك الإعلام والمؤثرات المهيمنة نتيجة ما ينفق من مبالغ كبيرة من المعلن الذى يبدو أنه لا يدرك الهدف من وراء ذلك بينما الأمر يختلف كثيرًا حيث تذوب جذور ومقومات ثقافة الأجيال وتستبدل برموز غير مألوفة. مما قد يؤدى إلى فقد الهوية الجمالية لرموز الثقافة المقيمة (٢).

طرز الزخارف الشعبية :-

إن الفن الشعبى هو كل فن تلقائى يمارسه جميع الناس ويتم صياغته فى أشكال ما تلقى قبولاً مباشرًا من العامة، ويتحقق ذلك من خلال العديد من المحاور ومنها:

١ - مفهوم الزخارف الشعبية وفلسفة استخدامها.
٢ - أهمية دراسة الزخارف الشعبية وضرورتها وفلسفتها.
٣ - العلاقة بين الزخارف الشعبية وبعض مجالات الحياة التطبيقية مثل الملابس والمفروشات.
٤ - التطور التاريخى لطرز الزخارف الشعبية وبعض مداخل الاستخدام التوظيفى لها.

المحور الأول: مفهوم الزخارف الشعبية وفلسفة استخدامها:

هى بنائيات جمالية مسطحة الأشكال تتصف بالتجريد والتلخيص، ذات مدلولات رمزية. وتتصف مفرداتها بالهندسية، ويستخدم فى الزخارف ألوان مباشرة نقية، غير مركبة وتعتمد على نظم بنائية قد تكون متقابلة أو متوازية أو متبادلة أو عكسية وتأخذ فى ترتيبها نظمًا لا نهائية (٣).

المحور الثانى: أهمية دراسة الزخارف الشعبية وضرورتها وفلسفتها:

تتمثل فلسفة الاستخدام التوظيفى للزخارف الشعبية فى التالى:

- تحقيق التواصل الاجتماعى إنسانيًا.
- ترسيخ القيم الثقافية الأصلية.

---

(١)، (٢)، (٣)، المرجع السابق ، ص ٦٩، ص٧٣، ص٨٠.

- نقل المفاهيم والمعلومات الشعبية.
- تحقيق المقومات الأساسية للهوية الثقافية.
- ترسيخ المبادئ والأعراف.
- تنمية لغة الاتصال الترابطية بين الأجيال.
- حفظ وصيانة المفاهيم الإنسانية فى مجتمع ما[١].

المحور الثالث: العلاقة بين الزخارف الشعبية وبعض مجالات الحياة:

الزخارف الشعبية عبارة عن مفردات وكلمات تشكيلية للغة يألفها العامة والخاصة، وإذا كان كل مجال فى الحياة هو حقل للتفاعل الإنسانى، فمن ثم فإن هذا الحقل يتطلب لغة لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية، وهذا لا يكون دون وجود لغة بسيطة يمكن من خلالها نقل مفاهيم الوثائق والأعراف والمراسم والطقوس، والسبيل إلى ذلك لا يتم إلا من خلال لغة الزخارف الشعبية وهى فى نفس الوقت وسيلة لتحقيق الارتقاء والتطور الإنسانى فى منظومة القيم [٢].

المحور الرابع: التطور التاريخى للزخارف الشعبية:

الزخارف الشعبية فى عصر ما قبل الأسرات:

اعتمدت الزخارف على رموز ترتبط بالصيد والقنص داخل أشرطة تتكامل فيها الوحدات الزخرفية، ولكن بشكل غير تنميطى يعتمد على تكرار الوحدة، بالرغم من وجود كثير من الوحدات الزخرفية فى هذا العصر تعتمد فى أساس بنائها على الأشكال الهندسية السحرية .

الرموز الزخرفية للكائنات الحية:

استخدم المصرى القديم العديد من الرموز الشعبية فى اعمال الزخرفة واعتمد فيها على أشكال مختلفة من الكائنات كل منها له أبعاد تعبيرية وطقوسية. فمثلاً استخدم التمساح، لتمثيل القوة والسيادة والسيطرة والقدرة على المباغتة والخيانة والمناورة. وهو المعبود القديم سيد نهر الحياة الذى يجعله يفيض خيرًا. أما فرس النهر فهو رمز للوداعة والخير، إلى جانب استخدامه لوحدات زخرفية تتمثل فى أشكال البجع[٣].

خصائص الرموز الزخرفية الشعبية لعصر ما قبل الأسرات:

- سيادة رموز الظباء والغزلان والنعام والزراف أثناء العدو.
- استخدام المساحات اللونية.
- تصفيف الشعر ـ تنسيق الملابس ـ الفطرة التعبيرية.
- البعد عن القواعد الجامدة ـ البعد عن المساقط والظل والنور.

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ، ص ٨١، ٨٢.
(٣) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: جماليات الزخارف الشعبية، مرجع سابق، ص ١٠٣.

الزخارف الشعبية فى العصور الفرعونية :

آخذت الفنون العامة المصرية القديمة فى الالتزام، والتقيد الحرفى ، بحثًا عن المثالية والاكتمال إلا أنه فى المقابل ظهرت فنون شعبية لها طابعها المميز، الذى يعد المتنفس للعامة، البعيدون عن القانون، والالتزام ، فخضوع الإنسان للقانون والإلزام العام، لا يعنى افتقاده التعبير عن ذاته وحريته ومن ثم لجأ الإنسان المصرى القديم إلى فنون التلقائية والفطرة، المحملة بالانفعالات والأحاسيس، مثال ذلك نراه فى طائفة من الرسوم التخطيطية السريعة التى كانت ترسم على بعض الأحجار المشطوفة (الأستركا) بأقلام سمراء أو ملونة كان الفنان يعتمد على استخدامها فى تخطيط بعض الأشكال تخطيطًا سريعًا دون تحضير على النحو الذى ربما ذكرنا بتلك النقوش المرسومة على فخار عصر ما قبل الأسرات(١).

ووسيلة النقش على (الأستراكا) قامت فى أساسها على استخدام تلك الأحجار التى تتفتت من صخور الجبال بفعل عوامل التعرية، فتأتى أسطحها مصقولة صقلاً طبيعيًا يتيح فرصة الرسم عليها. ولقد قامت تلك الوسيلة فى الرسم على استبدال تلك الأحجار بأوراق البردى التى كانت أكثر تكلفة، إلا أن الأساطير التى تقدم ذكرها والتى صورت على بعض تلك الأحجار نراها مصورة على بعض لفائف البردى، حيث اعتنى بتصوير عناصرها وروعى فيها الدقة.

وظهرت الزخارف الشعبية على الآنية الفخارية والجدران بشكل تلقائى بعيد عن الصنعة والمهارة التى تتطلبها الرسوم الرسمية، للدولة والملوك، أو التى ترسم على جدران المعابد والمقابر، وارتبطت الزخارف الشعبية بالأساطير والقصص التى تحمل كثيرًا من رموز الحيوانات والطيور، التى تقترب كثيرًا من رسوم كليلة ودمنة . وقد صاحب الرسوم الزخرفية للفنان المصرى القديم نصوصًا للكتابات على أحجار (الأستراكا) سجل عليها عبارات الغزل والحب والأغانى والأشعار والمواعظ والأحاديث الشعبية ذائعة الصيت.(٢).

الزخارف الشعبية فى العصور اليونانية والرومانية :

من الملاحظ أن فى عصور الهيمنة والاحتلال يبتعد الفن الشعبى عن دائرة القيم ويتجه نحو فلسفة مغايرة عن المألوف تتجه نحو مثل واتجاهات جديدة يكمن فى جوهرها الصبر، ومناهضة الوجود، وفى شكلها التعبير عن آلام الإنسان وأحلامه. وهو ماحدث فى العصور اليونانية والرومانية. إذ أصبحت الوحدات الزخرفية تعبر عن الواقع المعاش، وحدث تداخلات فى بنائية الزخارف الشعبية حيث ظهرت الرموز والوحدات اليونانية والرومانية. البعيدة فى أشكالها نتيجة ظهور مؤثرات جديدة وظهر هذا التأثير على الوحدات الزخرفية من خلال الألعاب الشعبية والتعبير عن حركات الأجسام والمناظر الجنائزية وغيرها. (٣).

---

(١) سعد الخادم. مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢)، (٣) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق ، ص ١٠٤، ١٠٦.

خصائص الزخارف الشعبية فى العصور اليونانية والرومانية :

- التحريف الواضح للأشكال والرموز.
- الطابع الهندسى التجريدى.
- تحريف مظاهر الطبيعة.
- رموز أشبه ما تكون برموز وجوه الفيوم.
- صغر أحجام الرموز والأشكال.
- تصوير الوجوه بدقة وأمانة متناهية.
- لا وجود للتجسيم، والرسوم لا تنم عن درايات فى أصول التشريح.

الزخارف القبطية المصرية :

يعد الفن القبطى فى مقوماته فنًا شعبيًا مصريًا خالصًا يتصف بالنقاء إلا أنه ارتبط باتجاه واحد تمثل فى الاتجاه الدينى بما يحمله من رموز وأشكال، لها أبعاد متصلة بالشعائر. وقد أستمدت منه الفنون الشعبية الكثير من الرموز، وبخاصة أشكال السمك ، والتى تمثل رمزًا للخير والروح القدس، كذلك الألوان الزرقاء الداكنة واللون الأحمر القرمزى. ومن أشهر الرموز القبطية التى استخدمت فى الفن الشعبى المصرى وبخاصة فى مجال الزخارف، أوراق وحبات وعناقيد العنب، السمك ، الأرنب، الوجوه المستديرة، الجامات، الأشكال المربعة للقديسين.

وتميز الفن القبطى بالمخطوطات الدينية المصورة التى يعود فيها التصوير إلى التحرر من قيوده الشكلية فيتجنب طابعى الرهبة والأبهة المميزين للفن البيزنطى، فنرى الشخصيات الدينية ترسم بسذاجة كأنها أنواع من رسوم الأطفال، وقد تميزت بالجرأة فى خطوطها وتراكيبها ما يقرب إلى أذهاننا بعض أنواع التصوير الأوروبى الحديث الذى يميل إلى الطابع الرمزى أو التجريدى(١).

مجالات التعبير:

اشتملت مجالات التعبير على رسوم: الأساطير - القديسين - التعاويز - التمائم مع استخدام العديد من الأساليب المميزة للفن القبطى ومنها: التطريز - التذهيب - النسيج - الطباعة - الأيقونات - الرسوم الجدارية. وقد ساد بشكل واضح الطراز البيزنطى المسيحى ويدل ذلك على تزاوج الفن القبطى مع فنون الحضارات السابقة .

خصائص الفن القبطى:

التسطيح والرسوم أقرب ما تكون لرسوم الأطفال حيث تتسم بالفطرية، والسذاجة، والقرب من التصوير الأوروبى الحديث. وبخاصة الطابع التجريدى والرمزى - البعد عن طابع الرهبة والفخامة والمبالغة - والعيون الواسعة - التعبير عن الحركة - الاختلاف فى النسب (٢).

---

(١) سعد الخادم : مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق ، ص ١٠٩، ١١٠.

الزخارف الشعبية فى العهد الإسلامى :

لكل منطقة إسلامية زخارفها الخاصة، الناتجة من أيديولوچياتها الثقافية، وطبيعة المعتقدات والأساطير والحكايات الموروثة. واستخدمت الزخارف لتزيين جدران الأبنية من الداخل والخارج، وعلى جلود الحيوانات والأخشاب والأدوات المستعملة فى الحياة اليومية.

وقد يتضح التأثير الزخرفى فى العهد الإسلامى المقارب إلى حد بعيد من الرسوم الشعبية، فى عدم تعقيد وحداتها، والتعمد فى تصفيف الأشكال والوحدات على هيئة صفوف متعاقبة يعلو بعضها البعض، مع تجنب المغالاة فى تصوير المظاهر الطبيعية والإيحاء بعمق الفراغات فى الطبيعة. ومن خلال هذه المقدمات يتضح لنا الأساسيات التى يستند عليها الفن الإسلامى فى مجال الزخارف الشعبية وهى:

أولاً: الوحدات النباتية:

الأوراق ثلاثية الفصوص وشجرة الحياة، وحبات الرمان وثماره، وسعف النخل والنخيل، والمراوح النخيلية، والجميز ـ والصفصاف ـ والسنابل ـ وأوراق التوت.

ثانيًا: الطيور:

استخدمت الحمامات والطاووس، بالرغم من تحريم الإسلام تصوير ذوات الأرواح إلا أن الفنان الشعبى استخدم الوحدات بنوع من التلقائية لتحميل رموزها أحداث المجتمع ومتغيراته والضغوط السياسية والمجتمعية المفروضة عليه، واستخدام النسر والعقاب(١).

ثالثًا: الأسماك:

استخدمت الأسماك رمزًا للخير والحياة، وهى رموز مستمدة من الفن القبطى.

رابعًا: الحيوانات:

استخدمت الظباء، والماعز، والأرانب والجمال والأسد والأفيال والنمر.. إلخ.

خامسًا: الأساطير والأشكال الخرافية الزخرفية:

استخدم الفنان الشعبى المصرى، بعض الأشكال الخرافية الزخرفية كالعنقاء ـ وعروس البحر، والأفعى، والحرباء، والبرص.

سادسًا: الأشكال المادية:

استخدم الفنان الشعبى المسلم من الأشكال المادية العديد من الرموز، منها ماهو قديم ومنها مايتصف بالحداثة، كحدوة الفرس، والطائرة، والسفينة، والسيف، والكعبة ومقام إبراهيم، وسفينة نوح ، المثلثات، والمستطيلات، الأشرطة الموجود بها عبارات دينية، مآذن المساجد، الخط العربى.

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٠.

سابعًا: زخارف الحكايات والروايات والتراجم:

منها: عنترة ـ الزبير ـ الزير سالم ـ سعد اليتيم ـ ناعسة وأيوب ـ أدهم الشرقاوى ... إلخ.

ثامنًا: الزهور:

استخدمت الرسوم المبسطة للزهور خماسية البتلات وأشكال الزهور البلدى، والمزهريات وشجرة الحياة(١).

أساليب التنفيذ التطبيقى للزخارف الشعبية:

الجدران ـ الأبنية ـ القدور ـ المنسوجات ـ الطباعة ـ زخرفة الصناديق ـ الجلود ـ التطريز ـ النقوش ـ الوشم.

أسباب ازدهار فنون الزخارف الإسلامية:

١ ـ تحريم الإسلام لفنون التصوير دفع الفنان الإسلامى إلى البحث عن وسائل أخرى من الفن المجرد الذى لا يشغل المسلم عن الانصراف بعيدًا بالخيال عن جوهر العقيدة.

٢ ـ إن تصوير ذوات الأرواح لا دخل للإنسان المسلم الشعبى بتصويرها.

٣ ـ اتجاه كثير من الحكام إلى إزالة التصاوير الآدمية والحيوانية من القصور(٢).

فلسفة استخدام زخارف الفن الشعبى:

فلسفة زخارف الفن الشعبى هى الحياة، والحياة هى دستور الفلسفة وقانونها، والفن الشعبى الزخرفى شخصية مسرحية تمسرح نصوص الفكر والإبداع، وهى تحاول تجاهل ترسيخ قيمة الجوهر الكامن فى الأشياء والرموز لتحقيق تكامل انتقال الفكر عبر الأجيال.

وفلسفة زخارف الفن الشعبى هى سياق الحياة الناطقة بلسان قوى المجتمع الشعبية البسيطة الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والثقافية.

إن التعبير من خلال الزخارف يحدد الاتجاه ويعدل من المسارات الحياتية ويدفعها للتقدم. فالزخارف هى العقل الذى يرسم السياسات ويضع الخطط ويحقق الاستراتيجيات وصولاً إلى الأهداف التى ارتضاها المجتمع لنفسه.

قد تنطق الفلسفة الشعبية للزخارف بلسان فرد أو مذهب أو دولة. أو تاريخ، على أن يكون لها أسانيدها من المعقولية والمستندات الشرعية. وتعد فلسفة الزخارف الشعبية مكونًا أساسيًا فى السياق الحضارى، فهى أشبه ما تكون بسيمفونية متكاملة المقومات، الجزء منها يؤكد الكل ويدعم وجوده (٣).

---

(١) ، (٢) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ١١١، ١١٢.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠.

المقومات الفلسفية للزخارف الشعبية:

تستند الفلسفة إلى عدد من المقومات أهمها:

١ ـ الاهتمام بالعموميات الكلية دون الخصوصيات.

٢ ـ الاهتمام بالحقائق والبحث عن الجوهر الكامن خلف الأشكال والصيغ.

٣ ـ إنكار الفردية والذات والتفاعل من خلال الشكل فى نسيج واحد(١).

٤ ـ البحث عن الحقائق المطلقة حيث التجدد الإبداعى الفطرى التلقائى.

٥ ـ إنها تمثيل اجتماعى يتكفل بتفسيره العامة.

٦ ـ إنها نوع من الوصل العقلى والتسامح الذهنى والنقاء الإنسانى(٢).

٧ ـ إنها حلقة الوصل بين الماضى والحاضر وبين الرموز التى كانت والقائمة.

٨ ـ الاختلاف فى الفلسفات الشعبية الزخرفية حقيقة وغايتها الحقيقة.

مفهوم الفن الشعبى :

الفن الشعبى فن فطرى تشكله الموروثات والتراث المجتمعى فى ثقافة ما لمجتمع معين. فهو يعد بمثابة كائن حى، فهو الفن المتوالد المتجدد مع تجدد المجتمعات، وهو ناتج الثقافة الشعبية المجتمعية، وبمقدار تفاعل الإنسان الشعبى وحياته يكون شكل نتاجه، فهو يعطى الحياة طابعًا متميزًا جماليًا وحضاريًا، ويقوم فى نفس الوقت بتأكيد الرابطة الأصيلة للإنسان فى وحدة التعبير وارتباطها بوحدة الفكر والوجدان، وتكامل المزاج النفسى فى صنع الحياة على أرضه(٣).

وظيفة الفن الشعبى:

الفن الشعبى فن وظائفى له قيمة ووجود، وأبدعه الإنسان البسيط فى أشكال مختلفة قد تكون مسطحة لها بعدين أو مجسمة لها أبعاد ثلاثة، وتتباين الأغراض الوظيفية التى وضع من أجلها الفن الشعبى ومن هذه الوظائف ما يتمثل فى التالى:

١ ـ الاحتفاليات الشعبية كالموالد، والحجيج، والزواج، والسبوع وغيرها.

٢ ـ الترميز لمنع الحسد وشر الغير، وهى معتقدات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بفلسفة الحياة.

٣ ـ بغرض إبداع رموز وأشكال علاجية.

٤ ـ وظيفة جمالية تجميلية للمنازل والبيوت والدور .

٥ ـ وظيفة توجيهية للإرشاد والنصح والاتعاظ من أخطاء الغير(٤).

---

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ١٣٠.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٢.

(٣) صفوت كمال: مناهج بحث الفلكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، ١٩٧٦، المجلد السادس ، العدد الرابع، وزارة الإعلام، الكويت، ص ١٨٦.

(٤) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص١٤٩.

التصميم الجمالى فى الزخارف الشعبية

أسس التصميم الزخرفى:

التصميم الزخرفى هندسة لقيم أبنية الجمال الفطرى البسيط التلقائى ويعتمد على بعض الأسس الأساسية ومنها: المحاور - الاتجاهات - التكامل - الإغلاق - التماثل - الموضوع - الفلسفة - الفكرة - المبادىء - الجذور - الأصول - القيم - الطاقة.

مقومات بناء التصميم الزخرفى (بناء الوحدة):

تبنى الوحدة الزخرفية الشعبية وفقًا للمعادلة التالية.

الفكرة + الهدف + التكنيك + الحساسية الجمالية + الرصيد الفنى الثقافى المتوارث التلقائى + الذوق + الدافعية للإ نجاز ⟵ بناء زخرفى شعبى.

وليس بالضرورة أن يلقى قبولاً أو استجابة من الآخرين حيث يتوقف ذلك على العديد من الضوابط الحاكمة التى تتمثل فى التالى:

١ - الرصيد الفنى والجمالى للتصميم الزخرفى الشعبى.

٢ - قدرة المصمم الزخرفى على تنفيذ الفكرة جماليًا.

٣ - الخبرات الجديدة المثيرة التى يحملها مضمون التصميم.

٤ - الفكرة والمضمون والهدف ومدى الميل لها.

أهمية التصميم الزخرفى الشعبى:

يدخل التصميم من حيث أهميته فى جميع مجالات الحياة. أما التصميم الشعبى باعتباره عملية إنشائية فإنه يعتمد فى أساسه على الطبيعة التزاوجية بين الأبنية العقلية والأبنية الاستاطيقية التى تعتمد على أبعاد كثيرة منها التصور والتخيل وتقنيات الأداء وأساليب المعالجة وطريقة الطرح للفكرة جماليًا.

وفى ضوء ما تقدم تبدو أهمية التصميم الشعبى الزخرفى ممثلة فى التالى:

- أنه أساس للإرتقاء الجمالى بقيم الرموز والأشكال الشعبية وتأثيرها التذوقى على الإنسان فى الحياة.
- يعتبر وسيلة لإخصاب القيم التخيلية الإنسانية بقيم ومقومات جمالية(١).
- الإضافة الجديدة التطورية لنظم وجماليات الحياة.
- إنه علم الهندسة الجمالية للإنشاءات الفكرية والاستاطيقية فى ضوء فهم وإدراك إرث البيئة. وطبيعة العصر ومتغيراته. (٢).

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩٧.

(٢) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق ، ص ١٣٠.

- إثراء للتنمية الإبداعية الإنسانية فى كافة الاتجاهات.
- الطريق للتنمية من خلال الارتقاء بالمنتج الجمالى.
- ربط الشكل بالوظيفة جماليًا وإبداعيًا.

مقومات البناء الزخرفى الشعبى:

تتوقف مقومات البناء الزخرفى على التالى:(١)

- الخامة الفنية المنفذ بها التصميم الزخرفى.
- البيئة المقدم فيها البناء التصميمى الزخرفى.
- التكنيك الفنى والجمالى.
- الجدة والابتكارية فى التصميم الزخرفى.
- سهولة الإدراك ولغة القراءة لمفردات التصميم.
- ترابط مفردات التصميم لتكوين الجملة التصميمية.

عناصر بناء التصميم الزخرفى الشعبى:

يبنى التصميم الزخرفى بواسطة عدد من العناصر التى يؤدى كل منها دورًا إيجابيًا للآخر ، وإذا غاب عنصر واحد عن ترتيبه أحدث نوعًا من الخلل ، وتتمثل هذ العناصر فى التالى:

الوحدات الشعبية - العلاقات - الأنظمة الثقافية - المضامين - التشكيلات الشعبية الزخرفية - التحويلات الزخرفية الشعبية - الرمز الزخرفى الشعبى - اللغة الشعبية - السلوك الشعبى - البناء المعرفى - الحداثة وما بعد الحداثة - المعاصرة والمستقبل - المستقبلية وطرق العرض(٢).

الأسس المحققة لجمال التصميم الزخرفى الشعبى وتنقسم إلى:(٣)

الأسس الموضوعية :

١- الترابط البنائى للوحدات .
٢- الوضوح والغموض والرمزية.
٣ - الفكرة والابتكارية والحداثة.
٤ - نصاعة الأسطح وجمالياتها.
٥ - الارتباط بالمكان الإدراكى.
٦ - التباين والوضوح.
٧ - القابلية للتطوير والتفاعلية.

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ١٩٩.
(٢) يوسف غراب: فلسفة التصميم الزخرفى الشعبى، زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٠٠.
(٣) يوسف غراب: البنائيات الجمالية للتصميم الزخرفى الشعبى، زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٨٤.

عناصر بناء الوحدة الجمالية الزخرفية:

تتكون الوحدة الجمالية فى الفن الشعبى من مجموعة من المفردات والتى بتكاملها يتحقق البناءالجمالى فى شكله العام ويتمثل ذلك فى التالى: (١)

العناصر المكونة لبناء الوحدة:

النقطة - الخط - الأرضية - اللون - الحجم - الظل والنور - المساحة - النظام - البناء - الشبكية - المنظور - المحاور.

العناصر المحققة لجمال الوحدة:

١ - التنوع.

٢ - وحدة الاتجاه.

٣ - الإغلاق.

٤ - كثافة الطاقة للعنصر.

٥ - التكوين العام.

٦ - الترابط فى بنية الوحدة الصغيرة Micro Structural.

٧ - تكيف الرموز والمفردات Adaptation.

٨ - قابلية الوحدة لجمع المفردات Additiveness.

٩ - انتماء المفردات داخل الوحدة Affiliation.

١٠ - البناء التكوينى Genetic.

١١ - وحدة الصورة Image.

١٢ - المعنى Meaning.

١٣ - القيمة الإنسانية Humanness.

المدلول الكونى للنقطة فى الزخارف الشعبية ويبدو من خلال التالى:

(١) الشمس، الكواكب، النجوم ، الأرض، الإنسان، بداية التكوين، وهى اللبنة فى البناء، وبداية الانطلاق ونهايته.

(٢) الخط: وهو الحركة للنقطة فى مساحة الزمن، وهو مسار حركة النقطة فى اتجاهات مختلفة، أو اتجاه واحد، وهو رمز الحياة والزمن والعمر (٢).

---

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ٢٢٤.

(٢) يوسف غراب: الشكل والوظيفة فى بناء التصميم الشعبى، زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٩.

أنواع الخطوط الزخرفية الشعبية:

الخط الأفقى ـ الخط الرأسى ـ المتصل ـ المنفصل ـ المنقطع ـ المائل إلى أعلى ـ المائل المنطلق ـ الدائرى ـ المتوازى ـ المحدد ـ البيضاوى ـ المربع ـ المنكسر ـ المنتظم الحركة ـ المتذبذب ـ المثنى ـ المنحنى ـ المتقطع ـ المتداخل.

القيم السيكولوچية للخطوط الزخرفية الشعبية: (١)

- **الأفقى** : ويشير إلى النهاية.. السكون ـ الأبدية ـ اللانهائية ـ نهاية الحياة.
- **الرأسى** : القوة ـ الشموخ ـ العظمة ـ التحدى ـ الوجود.
- **المتصل** : الاستمرارية والديناميكية.
- **الدائرى** : الاستمرارية ـ الحياة ـ القدر .
- **المائل المنطلق:** التحرر ـ التحدى ـ الانطلاق ـ الأمل ـ الموت ـ فقد القيمة ـ الاتجاه للنهاية.
- **المنكسر** : الافتقاد للأمل ـ الصعود والهبوط.
- **المتقطع** : فقد المقومات على الاستمرار.
- **المنحنى** : الاحترام ـ الإجلال ـ الخشوع.
- **البيضاوى** : الحياة ـ الكون ـ الأمل ـ العطاء ـ الميلاد ـ الأفق.
- **المربع** : الافتقاد للقيمة ـ اللاوجود ـ العدم.

وهناك أيضاً العديد من العناصر المهمة المكونة للوحدة فى التصميم الزخرفى (٢)مثل:

- **الأرضية:** وهى القاعدة للعناصر التى تحدد قيمة وجودها حيث لا يمكن وجود شكل دون أرضية.
- **اللـــون** : هو القيمة الفسيولوچية لتباين درجات الضوء الساقط على شبكية العين، الذى يتحدد وفقًا لطول الموجة والشدة والدرجة والصفة والوضوح. وهو قدرة الأسطح على امتصاص درجات الضوء الساقط عليها وعكس الألوان وإظهار قيمة وجود السطح الأساسى للون المحدد.
- **الحجم** : وهو الحيز الذى تشغله العناصر الترابطية داخل التصميم لتكوين البناء.
- **الظل والنور** : وهو درجات التنوع فى نصاعة الأسطح وهو المحدد للقيمة المظهرية للشكل.
- **المساحة** : وهى مسطحات العمل الفنى التى تتآلف فيها العناصر مكونة الفكرة التى تحملها رسالة التصميم.

---

(١) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ٢٠٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٣.

- **النظام:** وهو المخطط الذى تبنى عليه العناصر المكونة للتصميم لتكوين البناء الشكلى.

- **البنـــاء:** وهو الصفة العامة أو الشكل العام الذى يكون هيئة التصميم ومكوناته وقوانين بنائه.

- **الشبكية:** وهى طريقة توزيع العناصر وفق قانون للرؤية، له صيغة تؤكد قيمة البناء فى الإعلان والترابط الشكلى وظهور الأرضية المكملة للفكرة[١].

- **المنظور:** وهو العمق الوهمى الذى تحدده حركة الخطوط والألوان والظلال ودرجات التشبع اللونى، ويتخذ أشكالاً عدة تكون رؤى مختلفة تحدد زوايا الرؤية الفسيولوچية للأشكال.

- **المحاور:** وهى خطوط الطول والعرض التى بنى عليها مستويات العناصر وأساليب تناولها فى بناء الوحدات للزخارف الشعبية[٢].

المقومات الجمالية للتصميم الزخرفى الشعبى:

تتمثل المقومات الجمالية للتصميم الزخرفى الشعبى فى التالى:

التوافق - التباين - التضاد - الاتجاه - التنافر - الاندماج - المعايشة - التجانس - التباعد - التكامل - الإيقاع - التكرار - التدرج - التنوع - الاستمرارية - الاتزان - الوحدة - النسبة - التناسب - الوضوح[٣].

أسس إنشاء التصميم: (مفردات البناء)[٤].

١ - **الوحـدة** : وهى أصغر جزء يتكون منه التصميم الزخرفى الشعبى.

٢ - **الخـامة** : وهى الوسيط الذى تحمل عليه الفكرة.

٣ - **الأداة** : وهى الوسيلة التى تتم عن طريقها تنفيذ الأفكار أو الموضوع.

٤ - **التكنيك** : وهو الأسلوب المستخدم فى الأداء لتنفيذ الفكرة.

٦ - **التقنـية** : وهى الصياغات المستخدمة لتحقيق الأداء لتنفيذ الفكرة.

٧ - **الهـدف** : المحقق للفكرة وهو المؤشر العام المراد تحقيقه من خلال بناء الوحدة.

٨ - **الموضـوع** : وهو المسار الذى يحدد به اتجاه الانطلاق نحو الفكرة.

٩ - **النظرية** : وهى الفلسفة التى يبنى عليها التصميم الزخرفى.

١٠ - **أسلوب العرض:** وهو التناول لاستقبال الفكرة وفقًا لمعطيات الزمان والمكان والإنسان.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢١٣.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٥.
(٣) يوسف غراب: التصميم، دار التقدم، بيروت ، ١٩٩١.
(٤) د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: مرجع سابق، ص ٢١٥.

مقومات التصميم الزخرفى الشعبى: (١).

يعتمد على نظرية الجشطالت والتى تتمثل عناصره فى التالى:

- خطوط البداية المحددة لسلاسة الفكرة وكيفية تناولها.
- الخطوط المسيطرة، المحددة للنظام الجشطالتى.
- الخطوط التابعة، وهى الخطوط الثانوية المحددة للعناصر.
- **التجميع للعناصر** : ويقصد بذلك الإغلاق، أى بناء الترابط التكوينى لمفردات الوحدة.
- **التقارب** : ويعنى مدى الترابط بين العناصر والألوان.
- **التشابه** : ويعنى توطين مجال الرؤية.
- **الاستمرارية** : ويقصد بذلك المحاور التى يتم من خلالها تدفق المعانى.
- **المصير المشترك** : ويعنى وحدة الاتجاه المؤكد للحركة والرؤية.

المقومات الفلسفية لجماليات الزخارف الشعبية: (٢).

١ - فن يعتمد على الأصالة باعتماده على توليد الأفعال والأقوال الجمالية إلى خارج إحساس الإنسان.

٢ - فنون تعتمد على المركزية الداخلية والخارجية لتأثيرات الثقافة والخبرة المتناقلة عبر الأجيال.

٤ - فنون التوافق مع رأى الجماعة.

٥ - فن تعبيرى تلقائى بعيداً عن الاستقطاب.

٦ - فنون ترتبط بالنزعة الإنسانية.

٧ - فنون وحدة الموضوع والقيمة الجمالية.

٨ - فنون الخيال الشعبى.

الجداريات الشعبية:

تعد الجداريات الشعبية بمثابة مشهد من حكاية، فالرسام الشعبى يقوم بدور مشابه للدور الذى يقوم به الراوى فالصورة تمثل نصًا بديهيًا يتعارف عليه العامة وتردده وتحفظه، ليس تمجيداً لأبطال فحسب ولكن أيضًا تمسكًا بالمبادىء التى يتحلون بها، وهى فى معظم الأحيان مبادىء راسخة تختص بالأخلاق الحميدة والفروسية والكرم وحسن الضيافة (٣).

وتمثل مفردات العناصر التشكيلية الشعبية التى تستخدم فى تصوير الجداريات وسيلة لنشر هذه المبادئ واستمرارها والحفاظ على بقائها كقيمة موروثة عبر تاريخ طويل، ولقد تناولت هذه الجداريات

(١)، (٢) المرجع السابق، ص ٢١٦، ص ٢٢٢.

(٣) د. أكرم قانصوا: التصوير الشعبى العربى، سلسلة عالم المعرفة، مرجع سابق، ص ٦٠.

العديد من رسوم السير الشعبية والتى تتحدث عن البطولة والفروسية، والإخلاص فى الحب ورفض العبودية العنصرية، والسعى وراء العدالة الاجتماعية والمساواة والعمل فى سبيل الحرية، ونشر المبادئ الإسلامية. لهذا تنوعت الرسوم، وتعددت الشخصيات بما يتلاءم والحالة الاجتماعية والسياسية للمجتمع، فكانت هناك موضوعات رسمت وانتشرت على نطاق واسع ومنها: سيرة عنترة بن شداد، سير بنى هلال، سيرة الظاهر بيبرس. كما تناولت رسوم الموضوعات الدينية الإسلامية والمسيحية. ومن أهم الموضوعات الإسلامية التى تم تناولها وهى:

موضوع آدم وحواء (**ش ١٢٥**) ، سفينة نوح، إبراهيم الخليل (**ش ١٢٦**) ، سيدنا الخضر، النبى سليمان، قصة يوسف وزليخا، آل بيت الرسول، الخلفاء الراشدين، الإسراء والمعراج، موضوع الحج (**ش ١٢٧ أ / ب**) والمظاهر المرتبطة بهذه المناسبة مثل المحمل (**ش ١٢٨**) ، والبيارق وغيرها.

وكذلك تناول التصوير رسوم الموضوعات المسيحية فى مصر : رسوم العذراء والسيد المسيح، وكان من أبرز الموضوعات المسيحية التى عالجها الرسام الشعبى موضوع القديس مارجرجس. حيث صوره الفنان فارسًا شجاعًا، حاملاً سيفه، يركب جواده يحارب الطغاة الرومان.

كما تناول أيضًا المصور الشعبى فى موضوعاته رسوم الملائكة والجن، وعروس البحر، وكذلك رسوم الموضوعات التاريخية: ويمكن تلخيص رسوم الجداريات الشعبية المصرية فى النقاط التالية:

رسوم جدارية عقائدية وتتمثل فى:

الحج ـ العمرة ـ المحمل ـ الموالد ـ الحضرة.

رسوم جدارية وطقوسية وتتمثل فى:

كتابات قرآنية (**ش ١٢٩**) ـ كتابات للشفاء ـ كتابات سحرية ـ الحسد ـ الأمثال.

رسوم جدارية رمزية وتتمثل فى:

القلة ـ الإبريق ـ الزير ـ المسقاء ـ النخلة ـ الشجرة ـ السمكة ـ العين ـ الكف ـ السهم ـ السنبلة ـ المربع ـ الدائرة ـ المثلث (**ش ١٣٠**) ـ الديك ـ الحمام ـ الحرباء ـ البرص ـ الكعبة ـ النجوم ـ السيف ـ الأسد ـ حدوة الفرس ـ القط ـ الإوز ـ البط ـ الزهرية (**ش ١٣١**) ـ الورد ـ عصفور الجنة.

رسوم جدارية شعبية وتتمثل فى:

الأفراح ـ السبوع (**ش ١٣٢**) ـ الطهور ـ الزواج ـ الحصاد ـ الإنجاب ـ السعادة ـ البركة.

٥٥٥٥٥٥٥٥٥٥



• الفصل الثانى

العناصر الزخرفية والخطية فى الحرف الشعبية المصرية

المقـدمة :

تشكل الكتابة جزءًا مهمًا من حضارتنا الحديثة، كما تعتمد حضارتنا اليوم على الكتابة إلى حد يتطلب من الذهن مجهودًا كبيرًا لكى يتصور أى حضارة مستقلة عن الكتابة. وإن استطاع الإنسان أن يظل فى حياته شوطًا بلا كتابة لكنه لا يستطيع ذلك بلا لغة، فاللغة هى الأساس الذى يقوم عليه بناء الحضارة(١).

وكان الخط أول مظهر من مظاهر الفن والجمال الذى عنى به العرب بعد إسلامهم وتمثل فى تجميل الخط العربى وتجويده. وقد سما الخط إلى مرتبة عالية لتعامله مع حروف القرآن منذ نزوله، فتعاملوا مع الخط بقدسية حيث زينوا به المصاحف، وزينوا أماكن العبادة باللوحات الخطية وقد أحيط الخط الكوفى بهالة من الإكبار وقد ظلت الأغراض اليومية تكتب بالخط النسخى والرقعة وبرز الخط الديوانى للدواوين الحكومية تمامًا كالخطوط الهيروغليفية فى مصر القديمة.

كان الخط العربى وسيلة للعلم فأصبح مظهرًا من مظاهر الجمال، وقد حرك الفنان المسلم الخطوط الجافة وأضاف إليها الزخارف حتى غدت لوحات فنية. وقد استخدمت الكتابة فى قوالب زخرفية محل الصورة وعكست نوعًا من التعبير له خصائصه التى تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية. ولقد ضمن الفنان المسلم كل طاقاته عندما كتب الآيات القرآنية على الجدران والواجهات والعقود والأبواب والمنابر ليحمل فى نفس الوقت شكلاً فنيًا على أسس جمالية رياضية. وكان الأسلوب الغالب فى القرن الأول الهجرى السابع الميلادى معروفًا بالخط الكوفى نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق، واستخدم هذا الخط خاصة فى كتابة المصاحف وأقدم نموذج معروف منها نسخة من القرآن الكريم محفوظة بدار الكتب المصرية يرجع تاريخها إلى منتصف القرن الثانى الهجرى ـ الثامن الميلادى .

وأخذت الكتابة فى العصور التالية تحلى بالزخارف من أشكال الأوراق النباتية المرسومة باللون الذهبى وتنوعت الأساليب منذ القرن الخامس الهجرى ـ الحادى عشر الميلادى ـ حين بدا الخط النسخى يحتل مكان الصدارة فى الكتابة . واتبع الإيرانيون أول الأمر أسلوب الخط الكوفى ثم أدخلوا عليه طابعًا خاصًا بهم يمتاز بالمد والتطويل كما أدخلوا فيها بعد على الخط النسخى منذ القرن السابع الهجرى ـ الثالث عشر الميلادى ـ تطويرًا أطال الأطراف المستديرة وزادها انحناء وأدى هذا التطوير إلى ابتكار الأسلوب المعروف بالخط الفارسى وهو الذى انتشر منذ القرن التاسع الهجرى الخامس عشر الميلادى . وكان مجال الخط العربى واسعًا فى المصاحف والكتب ولكنه ارتبط منذ نشأته بالعمارة ومنها اشتق فى زخرفة الفنون التطبيقية على مختلف أنواعها وكان الخط الكوفى من أهم العناصر الزخرفية فى العمارة بل إن من المبانى ما اقتصرت زخرفته على الأفاريز الكتابية التى كانت تضفى روحًا من الهدوء والسلاسة والجمال واستمر الخط العربى فى تطوره الفنى حتى تنوعت أساليبه وأنواعه تنوعًا لا حصر لأشكالها وأعدادها ولم يقف هذا التطور عند حد فى مختلف العصور إلى وقتنا هذا.

(١) چورج سارتون: تاريخ العلم، الجزء الأول، ص ٤٣.

تعريف الخط العربى :

يذكر ابن خلدون فى الجزء الأول فى تاريخه فى الفصل الخاص بالخط والكتابة بأنه: «رسم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما فى النفس فهو ثانى رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة إذ الكتابة من خواص الانسان التى يميز بها عن الحيوان وأيضًا فهى تطلع على ما فى الضمائر وتتأدى بها الأغراض إلى البلد البعيد فتقضى الحاجات..» (١).

ولقد كان اختراع الحروف ومعرفة الكتابة أهم حدث فى تاريخ البشرية فلم تبدأ المدنية والحضارة إلا عندما استطاع الإنسان بالخط والكتابة نقل أفكاره وتسجيل آثاره(٢).

وقد حظيت الكتابة العربية بعناية المجودين من الخطاطين على مر القرون العشرة الأولى من الهجرة حتى أن وضعت أصولها وأحكمت معاييرها، ويرجع الفضل فى ذلك إلى طبيعة العقيدة الإسلامية بمعاييرها الفقهية من ناحية، وإلى عبقرية الفنان المسلم من ناحية أخرى، فقد ارتقى بتجويده للخطوط إلى مستوى الفنان المبدع، وأصبحت اللغة على يديه أهم واجهة لعمق الحضارة الإسلامية، فهى تقوم أيضًا بمهام إبراز الأبعاد الفنية، من خلال أعمال النقش والحفر والزخرفة، وغير ذلك من أشكال الفن المختلفة(٣).

ومن المرجح أن ماشجع الفنان المسلم على صياغة الخط والحروف فى مجالات الزخرفة هو موقف العقيدة الإسلامية من موضوع تجسيد العناصر الحية، حيث اعتقد أنه نوع من تقليد صفة من صفات الخالق، وذلك يفسر محاولاته لتجريد الصورة من صفاتها المادية وتحويره للأشياء المنظورة فى أعماله حتى تفتقد كتلتها(٤). وقد استعان فى ذلك بطريقة توزيع ثقل الأشياء بخطوط دوارة مستمرة الحركة، بالإضافة إلى استخدام اللون الذهبى من أجل تبديد مادة الشىء وإكسابه روحًا خفية، مما ساعد على احتواء نظر المشاهد ونقله إلى حالة لا نهائية من حركة الخطوط ويتمثل ذلك فى زخارف واتجاهات الخط والتحوير فى الأشكال.

ومن أساليب تطوير فن الكتابات الخطية تزيين الحروف وذلك بتقويسها أو بزخرفة رؤوسها بالتوريق أو التزهير، فالكتابة العربية تتمتع بجمال حروفها سواء أكانت مفردة أو مركبة، وهى فى نفس الوقت طيعة لأساليب الابتكار فيها، ومرنة فى قبولها لعمليات المد والاستدارات فى الحروف، مما أكسب هذه الكتابة حيوية ومنحها الجمال والبهجة.(٥).

---

(١) تاريخ ابن خلدون : ص ٣٤٨.
(٢) زكى صالح: الخط العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ١٣٢.
(٣) محسن محمد عطية: موضوعات فى الفنون الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٩، ص ٨٦.
(٤) ، (٥) المرجع السابق: ص ٨٨، ٨٩.

وقد نشأ الخط العربى نشأة عادية ثم تطور مع تطور الحياة، فمسيرته كانت بطيئة جدًا ثم نجده يقفز قفزات سريعة بعد الإسلام ويصل إلى درجة الإبداع، حيث تناوله الخطاطون بالتحسين والتزويق، وابتكر الخطاطون العرب خطوطًا جديدة وقد سميت هذه الخطوط بأسماء المدن أو الأشخاص أو الأقلام التى كتبت بها (١).

ولقد تعددت رسوم الخط الواحد فكانت لكثرتها تشكل فنًا من الفنون التى أبدعها الخطاطون العظام، وقد تطورت هذه الخطوط نتيجة لإبداع المهتمين بها والمتخصصين فى جميع البلدان الإسلامية، ثم استوى الخط هندسة وروحانية حتى صار فنًا فاخرًا لا ممتهنًا، على أن الكتابة ـ أول ماظهرت على الأقل ـ جاءت إلى تكليف من تكاليف العبادة فى هيئة سكة تضربها سطوة الإسلام، وتفرضها عنوانًا لعزها ورفعتها.

وقد تجاوز الخط العربى الديار العربية والديار الإسلامية. فقد استخدمه الفنان (جيوتو) فى زخرفة لوحاته، واستخدمه الفنان الألمانى (هانس هولبين). وقد استخدم الخط العربى التجريدى داخل نسيج لوحات فنانون أمثال (ماتيس ـ بول كلى ـ بيكاسو ـ كاندنيسكى).

لقد استطاع الفنان العربى أن يبلغ غايته، إذ أدرك مافى الحروف العربية من خصائص فنية جمالية فى الاستقامة والرشاقة، والتناسق والامتداد، والتدوير والتناسب، فخلع عليها جمال الحياة، فبعد أن كان الخط وسيلة للعلم، أصبح مظهرًا من مظاهر الجمال، تفور فيه الحياة، ويجرى معها السحر، ومازال الخط ينمو، حتى بلغت أساليبه وطرقه مبلغًا جماليًا رائعًا.

نشأة الخط العربى :

إذا رجعنا إلى التاريخ المادى الملموس وجدنا أن الآثار التاريخية تدلنا على أن أول من اخترع الكتابة هم المصريون القدماء(٢).

فقد بدأت الكتابة المصرية القديمة باستعمال صور للتدليل على أشياء أو أفكار ثم تطورت الصورة فأصبحت تمثل كلمة من كلمات اللغة ثم كلمات ذوات أصوات واحدة ثم استعملت رموزًا للدلالة على العلامات الساكنة الأولى من الصوتيات وهكذا صار للمصريين زمن الدولة القديمة أربعة وعشرون حرفًا استعملوا بجانبها رموزًا أخرى (٣).

وقد تنوعت الكتابة المصرية القديمة فمنها الهيروغليفية التى استعملت فى النقوش، والهيراطيقية وهى خط دراج كان يستعمل للكتابة على ورق البردى، والديموطيقية وهى مختصرة من الهيراطيقية وتستعمل فى كتابة اللغة العامية.

---

(١) أحمد شوحان: رحلة الخط العربى من المسند إلى الحديث، دمشق، ٢٠٠١، ص ٤٥.
(٢) محمد طاهر الكردى: تاريخ الخط العربى وآدابه، ص ١٦، ص ١١.
(٣) سهيلة ياسين الجبورى: أصل الخط العربى وتطوره، جامعة بغداد، ١٩٧٧، ص ١٩-٢١.

كيف نشأ الخط :

من الأمور التى لم تستقر على رأى ثابت تاريخ نشأة الخط، فهناك آراء مختلفة، وروايات متباينة، وأقوال متضاربة، وهناك أقوال كثيرة وأساطير طويلة حول نشأة الخط.

و لاشك أن هذه الروايات والأقوال العربية لا تقوم على أساس علمى ثابت، وأنها إلى الخيال والأسطورة أقرب منها إلى الواقع التاريخى، والحقيقة العلمية، والمادى الملموس (١).

فقد ذهب علماء الآثار إلى أن ظهور الكتابة لأول مرّة وضع حدًا لعصور سابقة أطلق عليها اسم حقبتين زمنيتين، حيث كان إنسان العراق القديم قد سبق الابتكار للتدوين، وكشفت التنقيبات الآثرية العديد من الألواح الطينية التى حملت الخط لأول مرة فى العديد من المدن السومرية. وقد مرت الكتابة السومرية بثلاث مراحل مهمّة من التطّور وهى:

المرحلة الأولى: الطور الصورى:

أى التعبير عن الشىء برسم صورته (٢). فإذا أراد الإنسان أن يرسل رسالة إلى امرأته أو إلى صديقه، يقول فيها إنه ذاهب إلى صيد الحيوانات مثلاً، كان يلجأ إلى رسم مشهد يدل على الذهاب إلى الصيد، كأن يرسل رجلاً بيده رمح، أو آلة حادّة، أو نحوها، يركض وراء حيوان، ولاشك أن هذه الطريقة فى الكتابة تستلزم الصور فضلاً عن أنها تعجز عن التعبير عن المعانى والأفكار المجردّة (٣).

المرحلة الثانية: الطور الرمزى:

أى استنباط معان جانبية من صورة الأصل باستخدام العلامة الدآلة، مثلاً الشمس للتعبير عن الأشياء الساطعة المشرقة، فإذا أراد التعبير عن المحبة مثلاً كان يرسم ما يرمز إليها كالحمامة مثلاً، وإذا أراد الرمز إلى الملك صَوّر تاجًا مثلاً. وفى هذا الطور أصبح الإنسان يستطيع رواية قصة قصيرة برسم صور متسلسلة تدل على أشخاصها وأحداثها(٤).

وهكذا انتقلت الكتابة من «الصورة الكلمة» إلى «الصورة الرمز» فأصبحت صورة القدم مثلاً ترمز الى المشى أو الذهاب لا إلى القدم نفسها. وما استخدام علامات المرور فى عصرنا هذا إلا خير مثال على ذلك.

المرحلة الثالثة: الطور الصوتى:

أى استخدام العلامة ليس من أجل معناها الصورى، و إنما من أجل صوتها فقط، إذ يكفى للتعبير عن الأشياء والأفكار جميعًا عدد محدود من الصور يساوى عدد الحروف الهجائية، فللتعبير عن كلمة «شرب» مثلاً قد يرمز الإنسان القديم إلى الحرف (ش) بالشمس، وإلى الحرف (ب) بالبيت وهكذا.

---

(١) إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، دار الفكر العربى، ١٩٨٨، ص ١٧، أيضًا: العربية: نشأتها، تطورها، مشاكلها، ص ١٢-١٥.

(٢) د. عبد العزيز حميد صالح وآخرين: الخط العربى ص ١٣ .

(٣) د. إميل يعقوب يعقوب: الخط العربى، نشأته، تطوره، مشكلاته، دعوات إصلاحه، حلقة بحث الخط العربى، بيروت، ٢٠٠٢م، ص ١٤ .

الخط العربى كفن تشكيلى[1] :

يعتبر الخط العربى من أبرز العناصر الفنية التى استخدمها الفنان المسلم فى موضوعاته المختلفة، فلا نكاد نجد عملاً فنيًا إسلاميًا لا يكون للخط العربى مكانته البارزة.

ولعل مرد ذلك إلى أن جوهر العقيدة الإسلامية يتمثل فى القرآن الكريم، فالكتابة فى الفن الإسلامى قد حلت محل الصورة فى الفن المسيحى الغربى، وكان لابد للفنان المسلم أن يرتقى بمستوى الأداء فى الخط العربى إلى الذروة مستخدمًا كل مواهبه وخبراته فى ذلك.

ومن ثم تطور الخط العربى تطورًا كبيرًا، وتنوعت أشكاله وكان لصفة الخط وشخصيته الكامنة فى حروفه المستقيمة والمنحنية والرأسية والمستديرة والأفقية ما أتاح للفنان أن يبدع فى تشكيلها لما تتصف به من مرونة وطواعية.

وعندما نتعرض لمعنى القيم التشكيلية ـ ذلك لأن المعيار التشكيلى البحت هو الوسيلة التى تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التى يتميز بها أى فن من الفنون بصرف النظر عن مضمونه. ويفرق «أفلاطون» بين الشكل النسبى والشكل المطلق، ويعنى بالشكل النسبى «هو كل شىء يكون جماله قائمًا من طبيعة الأشياء الحقيقية». أما «الشكل المطلق فهو الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأجسام مستخرجة من هذه الأشياء عن طريق المربعات والمثلثات، ويوازن هذا الجمال الطبيعى المطلق بنغمة صوتية نقية ولا يكون جماله لنسبته إلى أى شىء آخر وإنما يستمد جماله من طبيعته المتقنة».

ولعل هذا التعريف ينطبق على أسلوب الفن الإسلامى بصفة عامة وعلى الخط بصفة خاصة. والمعروف أن من بين عناصر الشكل التى يلعب بها الفنان التشكيلى ليقدم لنا عملاً فنيًا سواء أكان هذا العمل مجسمًا أو مسطحًا هو عنصر الخط والكتلة والفراغ واللون والظل والنور وملامس السطوح[2].

بناء على ماسبق يعد الخط العربى من أهم العناصر التشكيلية نظرًا لصفاته الكامنة التى تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة، فهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط، وإنما بمعناها الجمالى الذى يتيح حركة ذاتية تجعل الخط يتراقص فى رونق مستقل عن أى غرض إنتاجى.

ويوجد فى الفن الإسلامى نوعان من الخطوط وهما : الخط المنحنى الذى يتمثل فى الزخارف النباتية، كما يتمثل فى الخط النسخى حيث يدور هنا وهناك متجولاً فى حرية وانطلاق معطيًا إحساسًا بالمطلق، فيه صفة السحر والانطلاق.

وكثيرًا ما يكتب على أرضية من الزخارف النباتية ذات الخطوط الدقيقة ليحقق غرضين تشكيلين وهما :-

---

(١) أبو صالح الألفى، الخط العربى، (حلقة بحث عن الخط العربى)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨.

الغرض الأول: خلق نوع من الإيقاع وذلك نتيجة لتبادل الظل والنور بين الأجزاء البارزة والغائرة.

الغرض الثانى : إعطاء درجات متفاوتة من إحساس لمسى من حيث الدقة والاتساع، وما يحققه ذلك من إحساس بصرى بالنعومة والخشونة والتكامل الفنى الذى يحدث نتيجة التنوع فى الإيقاعات مع تحقيق الوحدة فى جملة العمل الفنى.

والنوع الآخر من الخطوط وهو **الخط الهندسى:** وتمثله الزخارف الهندسية، ويتمثل فى الخط الكوفى، فمن المعروف أن الخط الهندسى يعطى إحساسًا بالاستقرار والثبات مما يردنا إلى السكون والاستقرار. ومع ذلك فإن لهذه الخطوط ديناميكية ذات اتجاه، فتعطى إحساسًا بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد، لأنها تقود النظر داخل المساحة حيث الأرابيسك الدوار.

وبناء على ماسبق يتضح لنا أن الخط المنحنى (النسخى) يتميز بالرشاقة وإثارة لذة جمالية خاصة. أما الخط الهندسى (الكوفى) فله جمال من نوع آخر يستشعره العقل، وكثيرًا ما نجد فى العمل الفنى الواحد مزاوجة بين الخطين، مما يعطى فى النهاية محصلة جمالية رائعة.

وجدير بالذكر أن الفن الإسلامى يقوم على خصائص عديدة أبرزها مخالفة الطبيعة وتصويرها، فهو يواجه الطبيعة ولا يحاكيها ، ويفككها إلى عناصر أولية ثم يبتكر بعد ذلك، ولذا فهو يبتكر أشياء جديدة لانظير لها فى الطبيعة، حيث نجد ارتباطًا واضحًا بين الأسطورة الشعبية وفنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال الحيوانية والخرافية[١].

وإيمانًا من الفنان المسلم بأن الخط هو عنصر طيع يتيح له فرصة تحقيق التكوين الزخرفى الذى يهواه، فنراه أحيانًا يلجأ لتحقيق التماثل عن طريق كتابة بعض الجمل فى وضع طبيعى ثم تكرارها فى وضع مقلوب، وحيث إن للخط وظيفة تشكيلية ذات أهمية بالغة، فإن المعنى الذى تحمله هذه الكتابة هو معنى كامن تتحقق به البركة الذى ينشدها بصرف النظر عن إمكان قراءتها للوهلة الأولى.

كما يلعب الخط العربى دورًا رئيسيًا فى العمارة وخاصة فى أعلى العمائر ليعطيها الإحساس بالصلابة والقوة من جهة، ومن جهة أخرى يزين أعلاها، وذلك لتخفيف الملل فى السطوح المستوية العارية، وكثيرًا ما استعمل الفنان المسلم الخط داخل حشوات أو فى أفاريز ليزيد فى تأكيد المساحة وإبراز ملامحها الجمالية.

ولعل من أبرز مميزات الفن الإسلامى استعمال الزخارف والنصوص الكتابية كدليل من الدلائل التى تيسر على الإنسان التعرف على أن هذا العمل إسلامى، وقد تنوع استعمال الخط العربى لعمل فن تشكيلى وذلك لإعطاء الأقاليم الإسلامية شخصية مميزة فى إطار الشخصية الإسلامية العامة.

ومن هنا ندرك أن الفنان المسلم فى كل إقليم من الأقاليم الإسلامية استطاع أن يُحمل الخط العربى شخصيته وشخصية إقليمية فى إطار الشخصية الإسلامية.

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٨، ٥٠.

القيم التشكيلية والجمالية للحروف العربية:

مقدمة:

«لم يغفل التشكيليون عبر التاريخ عن القيم التشكيلية للحروف، بل إن استلهام الحروف العربية كقيمة تشكيلية ورمزية فى التطور الحضارى العربى يعد واحداً من أبرز السمات المميزة لهذا التطور، والحقيقة أن استخدام الكتابة العربية فى المجالات الإبداعية التشكيلية فى العالم العربى لم يكن فى يوم من الأيام ظاهرة هامشية. رغم الاختلاف فى مستويات نجاحها ودرجات قبولها على المستويين العام والخاص .

بل رافقت فى تطورها مراحل حضارة الأمة العربية فى مجالات التعبير. ولم يكتف الحرف العربى بهذه الرفقة لتطور الحضارة، بل سكن الضمير الدينى والحس الشعبى للأمة العربية، حتى إن المتصوفة حمّلوا الحروف العربية بمضامين ومدلولات قدسية، أشار لذلك القاشانى، والحلاج، وابن عربى وغيرهم من أئمة التصوف الذين رأوا فى هذه الحروف العربية أسراراً ومقومات وخواص تصل بها إلى مقام التقديس، وهو مقام تشرفت به هذه الحروف مما حملها به رب العزة سبحانه وتعالى من آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.

ومثلما سكن الحرف ضمير الأمة الدينى، ووجد مجالاً رحباً فى تراثها الشعبى، فإنه ارتبط بقوة مع ذوقها الفنى، ومع العناصر الجمالية فى حياتها، بحيث كان استلهام الحرف ومازال سمة مميزة للفن العربى بالنظر إلى فعاليات تواصله وقابليته التشكيلية الواسعة وقدرته الفائقة على الاستجابة للتجارب والمتطلبات الفنية التى يقتضيها حس دينى لا يستريح للتصوير التشبيهى الذى يسجل الواقع الحسى»(١).

وقد تميز الخط العربى بالعديد من الإمكانات الفنية المتنوعة، وبما أن الخطاط المسلم لم يكن مجرد كاتب نصوص وإنما واجه مشاكل السطح التشكيلى وتوصل لحلول جمالية لهذا السطح، وتظهر الحلول الجمالية لإشغال السطح المحدد للخطاط فى القيم التشكيلية الآتية:

١ ـ الوحدة :

فقد يجتمع فى المساحة الواحدة العديد من العناصر الزخرفية المختلفة كالعناصر النباتية والهندسية، وبالرغم من ذلك التنوع فى العناصر الزخرفية إلا أن الخطاط استطاع أن يحقق الوحدة الشاملة فى العمل ككل، فكل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية كاملة فى ذاتها، وأيضاً متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية، فالرؤية الجمالية المنسجمة منبثقة من الوحدة وحسن التوافق بين أجزاء العمل كله (**ش ١٣٣، ١٣٤**).

---

(١) محمد عبداللطيف زاهد: الوظيفة التشكيلية للخط العربى، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨١م، ص ١٢١.

٢ ـ الهيكل العام للتكوين (التصميم) :

قبل أن يبدأ الخطاط تشكيله يتخيل ويتصور ويبحث دائمًا بتخطيطات سريعة كثيرة عن هيكل التكوين العام للخط، مستفيداً من أشكال بعض حروف الجملة التى سيخطها، فيجمعها ويقربها أو يمدها ويسحبها، فيعطى الإيحاء بأشكال هندسية كالدائرة والمربع أو المستطيل، وهذه الأشكال تمثل الهيكل الذى ستتعلق عليه باقى الحروف، ومن خلال هذا البحث يحقق الخطاط إيحاءات بالتعادل والقوة والتماسك (**ش ١٣٥**).

٣ ـ الطاقة الحركية للتكوين :

تبدو بعض التكوينات متحركة حيث تذهب خطوطها باتجاهات متعاكسة وتفجر مجموعات الخطوط المستقيمة والمنحنية بكل الاتجاهات منطلقة من نواة متشابكة من الحروف (**ش ١٣٦**).

وهناك تكوينات أخرى تبدو حركتها من طريقة واتجاه قراءة النص نفسه، حيث تتحرك العين صعوداً وهبوطًا، وتدور لتتبع كل حرف من حروفه (**ش ١٣٧**). وكيفية تداخل بعضها ببعض مما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيوحى بالحركة وهو ساكن، فالخط العربى كشكل كان طول رحلته عبر القرون الماضية ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن، يعمق وعينا بهندسته ويرهف حسنا بجماليته، فيخيل إلينا أنه «يتحرك وهو ساكن» وفى ذلك خصوصيته التشكيلية الرائعة»[١].

٤ ـ التنغيم والإيقاع :

«وهو علاقة البعد الذى ينظم توزيع الكلمات فى التكوين، وكذلك علاقة التوافق فى توزيع المقاطع الحرفية غير المتشابهة لتصبح مريحة للعين».

«وبتكرار الحروف المتشابهة فى نفس التكوين الخطى يبتكر الخطاط أنغامًا مرئية كما أن المدات الطويلة فى الكلمة تؤدى دور لحظات الصمت «اللاتلفظ»[٢]. فاستمرار الحرف مسحوبًا يجعل العين تتابع هذه المسيرة حتى لحظة التوقف المفاجئ والتشابك مع حروف أخرى، فتوحى لنا هذه التقاطعات بالحركة وبطء النغم أو سرعته.[٣] (**ش ١٣٨**).

«والأشكال التى تعطى الإيقاعات فى الخط العربى هى دائمًا الألف واللام بشكل عمودى، والجرات للحروف تعطى العناصر الأفقية النغم، بينما تعطى الالتواءات والدوائر من حروف السين والحاء والعين والواو.

٥ ـ الاتزان (تعادل الخط والفراغ) :

ويتم ذلك بالتناسب بين الحروف والفراغ المحيط بها واختيار نسب مساحات الفراغ حول الحروف يكون أكثر تعقيداً من خط الحروف نفسها، لأن الحروف معروفة الأشكال والقياسات مسبقًا، بينما الفراغ

---

(١) مجدى أحمد ضياء: تشكيل الفتحات فى العمارة التراثية وملائمتها للعمارة المعاصرة فى العالم العربى، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، المنيا، ص ١٧٢.

(٢، ٣) المرجع السابق، ص ١٨٣، ١٨٧.

هو وليد اللحظة ولابد من استغلاله وتنظيمه وتوزيعه بأحسن ما يمكن وهنا يلجأ الخطاط إلى عوامل عديدة تساعده على إعادة تنظيم الفراغات منها[1]:

١ ـ مد نهايات الحروف فتصعد وتتشابك مكونة زخارف هندسية كما فى الخط الكوفى المضفر أو المعقد.

٢ ـ جعل الفراغ الناشئ ما بين الحروف مساو لها تمامًا أو متعادل معها، مما قد يحول تلك الفراغات إلى كتابة مقروءة بدورها وهو كثيرًا ما يصاحب الخط الكوفى الهندسى.

٣ ـ تحقيق الاتزان عن طريق التكرار للكلمة أو الجملة بشكل متناسق **(ش ١٣٩ أ ، ب)**.

٤ ـ تحقيق الاتزان عن طريق التماثل (المرآة) وهو تكوين خطى يعكس فيه الجانب الأيمن ما هو فى الجانب الأيسر من الشكل **(ش ١٤٠ أ ، ب)** .

٦ ـ الإيحاء بالعمق :

«توصل الخطاط إلى الإيحاء بالعمق وذلك بتدريج حجوم الخطوط من الكبير حتى الصغير، أو بتكرار نفس الجمل، ولكن بألوان مختلفة توحى لمن يشاهدها بالعمق أو بتكرار الحرف الواحد بشكل متدرج، وقد يستعمل اللون فقط للإيحاء بالعمق»[2].

٧ ـ القوة التعبيرية للخط :

«فهناك خطوط توحى بالقوة وتعطى هذا الإحساس بمجرد النظر إليها حتى لتستدعى أحيانًا صور أشياء نعرفها، فالألف فى خط الثلث تبدو كسيف مستل، والعين كمنقار صقر دقيق وقوى، وهناك خطوط أخرى ضعيفة لا تثير المشاعر والأحاسيس، فمن خلال التعبير الخطى يعكس الخطاط أحاسيسه الداخلية فى الحرف، وأحيانًا بعيدًا عن معنى النصوص التى يكتبها، فيكون كفنان تجريدى ويحرر طاقاته الانفعالية داخل الحرف.

ولذلك نجد أنه بالرغم من أن الخطوط العربية تخضع لنسب نموذجية فاضلة إلا أن تلك النسب قد تتغير تبعًا للموضوع ومرضاة للذوق ، إذا كان التغيير فى النسب مطلوبًا للحصول على تأثير انفعالى معين، وعلى ذلك كانت المبالغة أحيانًا فى الحروف رأسيًا أو استمدادها أفقيًا، فالاتجاه الرأسى يمد الخطوط العربية بالبنائية والإيقاع ويحقق الرقة والسمو **(ش١٤١/ أ، ب)**.

أما الاتجاه الأفقى للخط العربى فيمنح الاستمرار ويحقق الاتزان والهدوء. وقد يلجأ الخطاط أيضًا إلى المبالغة فى حجم الحرف نفسه أو فى عرضه بالقياس إلى الطول وذلك بغرض الوصول إلى القوة والضخامة، أو لتحقيق سيطرة الكلمة على ما حولها من زخارف مختلفة. **(ش ١٤٢/ أ ، ب)**.

---

(١) مجدى أحمد ضياء: مرجع سابق، ص ٢٠٧، ٢١٠.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٨٩.

وقد لجأ الخطاط كذلك إلى استخدام أكثر من حجم للكتابة لتحقيق التعبير المطلوب، كما أن الخطاط فى سبيل تحقيقه التعبير المطلوب قد يلجأ أيضًا إلى استخدام أكثر من نوع من الخط فى تشكيل واحد [١].

٨ ـ الخط والزخرفة :

رافق الخط الزخرفة مع بداية تطور وتعدد الخطوط، وغالبًا ما ينفذ الخطاطون كتاباتهم مع رسامى الزخارف (النقاشين) للوصول إلى وحدة الأسلوب فالزخارف النباتية كثيرًا ما تتماوج على السطح بحرية، أما الزخارف الهندسية فتحتل المساحة المعدة لها عقليًا والمحسوبة ضمن طرق رياضية متعددة، حتى أنها أخذت معانى ورموز علم الفلك [٢].

فنجد أن الخطوط الثلثية تقترب من الزخارف الهندسية وأحيانًا تطول بعض الحروف لتتحول إلى زخارف كما فى الخط الكوفى (الهندسى)، وأحيانًا لتدخل وحدات الزخارف ضمن الخط.

وفى مجال الإبداع الزخرفى هناك عدة أشياء تتميز بها الحروف العربية هى:

ـ تنوع أنماط الخط العربى مع وجود تباين واضح بين كل نوع وآخر.

ـ تميز الحروف العربية بالمرونة والمطاوعة مما ساعد الخطاط على تشكيلها فى هيئات عديدة متميزة.

ـ اتخاذ الحروف العربية أشكالاً مختلفة بحسب موقع الحرف من الكلمة وصلته بالحرف السابق أو اللاحق له.

هذا بخلاف تأثير الخط العربى كعنصر زخرفى على الفنون الإسلامية الأخرى إذ تأثرت بالأساس الجمالى الذى اعتمد عليه الخط وهو مدى التناسب بين الخط والنقطة.

وأصبح للخط والزخرفة من المكانة فى نفس المسلم ما للعقيدة من مكانة، مما كان له أكبر الأثر فى زيادة الإمكانات الفنية لتطويع الخط العربى فى التصميم حيث كان التبرك بكتابة الآيات القرآنية أمرًا لا يكاد يخلو منه عمل فنى أو مسجد أو فى الأقطار الإسلامية. فالديانة الإسلامية تكمن فيها قيمة الخط كعقيدة لارتباطها بالدين، ومما ساعد على ذلك خصائص الخط التى تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية تجعله متميزًا عن أى غرض إنتاجى آخر، من حيث هو عنصر تشكيلى يعين الخطاط على تعميم موضوعاته بشكل أقرب إلى الكمال[٣].

٩ ـ استخدام الخط فى الرسم والتصوير :

لم يشجع الإسلام رسم وتصوير الأجسام ونحتها، ولم يستحبها داخل المعالم المعمارية كالمسجد والمدرسة وللتوفيق بين رغبة الرسم وإطاعة التعاليم الدينية توصل بعض الخطاطين إلى الرسم عبر كلمات مقدسة، خصوصًا فى لوحات التكيات الصوفية (**ش ١٤٣**)، وأيضًا عند بعض المهنيين، فالحرف له

(١، ٢، ٣) المرجع السابق ، ص ٢٩٠، ٢٩٢.

مظهر تشكيلى يوحى برؤى متعددة، وقد يبتعد الخط عن الشكل التقليدى للحرف نحو أشكال جديدة مما يقربها للرسم أكثر فأكثر، ففى ببعض التكوينات الخطية نجد أن الخطوط قد تحولت إلى أشكال وجوه **(ش ١٤٤)** أو أقنعة أو أشكال فواكه وحيوانات **(ش ١٤٥أ، ب)** عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة، ظاهرها تشخيصية ومحتواها جملة ومؤداها خطوط.

١٠ ـ استخدام اللون :

ارتبط استخدام اللون فى الزخارف الكتابية فى المقام الأول بالوسط الذى نفذت عليه الكتابات، فالزخارف الكتابية المحفورة على الرخام والعاج و كذلك الخشب لم تكن تلون، بل كانت تعتمد على البروز والظل والنور فى اظهار التأثير المطلوب.

أما بلاطات القيشانى والأوانى الخزفية والزجاجية فقد لونت واعتمدت فى ألوانها على الطلاءات المعدنية الموجودة فى ذلك الوقت، فاستخدمت مثلاً اللون الأبيض والأزرق على البورسلين، وأحياناً الفيروزى والأرجوانى أو الأصفر على المنتجات الخزفية[١].

طواعية الحرف العربى للتشكيل :

"إن الكتابة العربية برغم خضوعها لنسبة هندسية، فإنها تتميز بشدة حيويتها الناشئة عن مطاوعتها واستدارتها وبنائها جميعًا على أصل هندسى ثابت و قاعدة رياضية معروفة.

كذلك توفرت للكتابة العربية ميزة خاصة قل أن تكون فى خطوط الأمم الأخرى ألا وهى إمكان زخرفتها على وجوه لا تعد ولا تحصى، ولهذا استطاع الخطاطون و المزخرفون أن يستخرجوا منها أنماطًا زخرفية متعددة[٢].

" و كان الإحساس بضرورة التماثل و المواءمة ما بين الكلمة المسموعة و الكلمة المكتوبة عاملاً مؤثرًا فى ثراء الخط العربى، فإذا كانت الأولى روحًا فلتكن الثانية الجسم المجسد لجمال الروح، وهو ما نبه إليه " ياقوت المستعصمى" بقوله: "إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية". فيكون للعين ما للآذان من ولع بها.

إن هذه المواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض و خصته باستعمالات معينة، راح يتطور من خلالها و يسعى لإبراز محتواها ودلالتها المعنوية.

ولقد فرضت المساحة المعينة للكتابة أحكامها على الخطاط، وفرضت عليه أن يستنبط من أشكال الحروف والخطوط ما يناسبها، كما فى الكتابة على الأبواب الخشبية والأوانى النحاسية والزجاجية **(ش ١٤٦)**،

(١، ٢) المرجع السابق ، ص ٢٩٤.

وما تبعها من زخارف نباتية و هندسية وابتكار فى رسم الحرف نفسه، كما أن الخط العربى يحمل فى ذاته التشكيلية قيمًا جمالية (استاطيقية) رفيعة ومن طبيعة تجريدية خالصة[1].

وقد بلغ الخط العربى من الصلاح للزينة ما جعل رجال الفن من المسيحيين فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة يكثرون من استنتساخ ما كان يقع تحت أيديهم من قطع الكتابات العربية على المبانى المسيحية كأشكال زخرفية[2]. وبلغ من نفوذ الخط العربى على الأوروبيين أنهم قلدوه حرفيًا فنقلوا حروفه على أنها جزء من النقوش (**ش ١٤٧**).

و لعل من أهم العوامل التى ساعدت فى تحقيق القيم الجمالية للخط العربى ما تمتاز به الحروف العربية وطبيعتها وأشكالها من حيوية بفضل ما لها من الموافقة و المرونة والمطاوعة، وما فيها من قابلية للمد والرجع والاستدارة والتشابك والتداخل وما لها من إمكانيات الوصل والفصل والتى تمثل فى مجموعها مفهوم المقومات التشكيلية للخط العربى وتميزه عن غيره من الأبجديات الأخرى، وفيما يلى شرح المقومات التشكيلية التى تتحلى بها الحروف العربية.

١ ـ المد (الامتداد الرأسى) :

و هى إحدى الخصائص التى يتحلى بها الخط العربى و يمكن ملاحظتها من خلال التركيب البنائى لأشكال الحروف العربية و قد يسمى (الانتصاب)، وهو صفة فى الحروف القائمة الرأسية كالألف، وما شابهها كقوائم الطاء والظاء واللام والألف، وهذه الصفة تعنى قابلية الحرف لأن يمد رأسيًا وإمكانية التحكم فى طوله و قصره.

٢ ـ البسط (الامتداد الأفقى) :

و قد عرف أيضًا بالتنصل (الاستمداد) وهو مد أجزاء الحروف الأفقية كبسط الياء والسين والصاد والكاف، أو كما عرف فى أوجه تجويد الكتابة لابن مقلة بأنه مواقع المرات المستحسنة من الحروف المتصلة.

٣ ـ التدوير :

ويسمى أيضًا التقوس والاستدارة، والمقصود به جعل الحرف على هيئة نصف دائرة سواء كان هذا التقويس للداخل (تقعر الحرف) أو للخارج (تحدب الحرف)، ويعد التدوير من أهم صفات اللين فى الحرف العربى، ونلحظ تلك الصفة فى تدوير أقواس حروف العين والسين والحاء والنون والصاد. وتسمى شدة الاستدارة أى جعل الحرف يشبه الدائرة الكاملة .

٤ ـ التزوية :

وهى إحدى المقومات التشكيلية التى يتميز بها الخط الكوفى، وقد عرفت أيضًا باسم التربيع، والمقصود بالتزوية قابلية الحروف لأن يرسم فى هيئة أشكال هندسية ذات زوايا كالمربع والمستطيل والمعين والمسدس وماشابهها.

(١، ٢) مجدى أحمد ضياء: مرجع سابق، ص ٣٧٨.

٥ ـ التشابك والتداخل :

و هى من إحدى الصفات التى تنفرد بها الحروف العربية، وبخاصة الحروف الرأسية كالألف واللام حيث تمتد رؤوسها وتتحرك لتتشابك وتصنع فيما بينها حوارًا شكليًا، تتحول أو تضفر أى تجدل الحروف فى هيئة ضفيرة. (**ش ١٤٨**).

٦ ـ تعدد شكل الحرف الواحد :

و هو أحد المقومات التشكيلية التى يتميز بها الخط العربى، إذ أن الحرف الواحد من حروف الخط العربى يمكن رسمه فى عدة أشكال متنوعة بل مختلفة، تتدرج بين الليونة والاستقامة، وقد يكون هذا هو السبب وراء ظهور طرز الخط العربى المعروفة، وتعدد شكل الحرف الواحد لا يتم فقط بتنوع طرز الخط ولكننا نجده أيضًا فى الطراز الواحد.

٧ ـ الإعجام :

وهو من أهم الخصائص المميزة للخط العربى، والمقصود به إلحاق النقط بالحروف وذلك لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض ـ وتلعب النقط دورًا فى الشكل الجمالى للحرف، واتخذت أشكالاً متعددة فى الإعجام كالدائرة والمربع والمعين والمثلث، وقد استفاد الفنان من ذلك بأن وضع النقط وكررها لتتفق والناحية الفنية والجمالية التى يريدها[١].

٨ ـ علامات التشكيل :

تكاد تنفرد بها الحروف العربية عن غيرها من الأبجديات، والمقصود بها إلحاق علامات الإعراب بالحروف بغرض القراءة الصحيحة وتلك العلامات هى السكون، والفتحة، والضمة، والكسرة، والشدة، والهمزة، والمَدة.

٩ ـ قابلية التجويد والتحوير :

والمقصود بها مدى قابلية الحروف العربية للتجويد والتحوير الشكلى والحركى، بهدف إعطاء أشكال مغايرة لأشكالها المألوفة، ويتم ذلك بعدة صور منها تحوير أشكال الحروف العربية وذلك بإضافة عناصر آدمية وحيوانية أو أشكال نباتية وثمار (**ش ١٤٩، ١٥٠**) إلى شكلها البنائى[٢]:

وبناء على ما سبق فقد أدى تعلق الفنانين بالخط العربى واستخدامه كعنصر زخرفى إلى استغلال الحروف كمجرد وسيلة زخرفية دون أن تكون هذه الحروف نصوصًا كتابية ذات دلالات خاصة. وقد استخدمت هذه الوسيلة الخطية فى زخرفة إطارات التحف والشرائط الزخرفية، وامتزجت مع الكثير من الزخارف النباتية، وقد شاع فى العصر المملوكى بالقاهرة تشكيل الحروف الكتابية على هيئة رسوم آدمية أو حيوانية أو طيور متنوعة الأشكال ومتعددة الحركات فى تصميمات رائعة (**ش ١٥١، ش ١٥٢**).

(٢،١) مجدى أحمد ضياء: مرجع سابق، ص ٣٩٥.

وفى ذلك يقول المستشرق (فلورى) (*):

«استخدم المسلمون الخط فى زخرفة المبانى الدينية والدنيوية من عمائر مشيدة أو تحف مصنوعة من الخزف أو الخشب أو المعدن أو القماش، إذ زينوا هذه وتلك بعبارات مختلفة تناسب المقام وأطلقوا على هذه الزخارف الكتابية أسم (جفتكارى) Guftkari أى الزخرفة المتكلمة»[1].

العلاقة بين الكتابة الخطية والفن:

أصبح الخط العربى يرتبط فى أذهان المسلمين بالقرآن الكريم كتابة وتلاوة، ومن ثم لم يقف إعجاب المسلمين بالخط عند حد ما فيه من قيمة جمالية، بل صار يتصل أيضًا بالعاطفة الدينية، وهكذا صار المسلمون ينظرون إلى الخط نظرة إكبار وتقدير، يتذوقونه بمتعة روحية[2].

ويتضح أثر الخط بجلاء فى الزخرفة الإسلامية، إذ تأثرت الوحدات الزخرفية الإسلامية بأشكال الخط العربى، وأحيانًا تمتزج حروف الخط بالوحدات الزخرفية سواء أكانت نباتية أو هندسية أو حيوانية حتى يصعب التمييز بينها، ويتأكد أهمية هذا الدور الزخرفى للخط العربى إذا لاحظنا فى بعض الأحيان التحف المختلفة تشتمل على حروف أو ألفاظ عربية لا معنى لها، كما كانت الكتابات الخطية تصل أحيانًا إلى درجة من الغموض بحيث يتعذر قراءتها وتفسيرها، ومن ثم نجد أن دور الكتابة كان يقتصر فى هذه الحالات على الزخرفة فقط.

وقد تميز الخط العربى باستخدامه فى زخرفة المنتجات الفنية حتى حورت الخطوط المختلفة إلى رسوم متنوعة: فمثلاً اتخذ الخط نوع من النسيج ينسب إلى الفيوم بمصر أشكالاً تشبه الأشجار والغصون حتى أن شريط الخط يبدو أشبه بصف من الأشجار، كما حورت أيضًا حروف الخط على التحف المعدنية المكفتة التى صنعت فى إيران ومصر إلى رسوم كائنات حية من إنسان وحيوان وطير، ومن أمثلة ذلك رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة باسم (كتبغا) محفوظة الفن الإسلامى[3]. واستمد الفنانون كثيرًا من الزخارف الفنية من الخط العربى ومن أمثلة ذلك زخارف الإطارات فى البسط المعروفة باسم سجاجيد «هولباين» التى تتمثل على هيئة حروف كوفية متشابكة.

وبالإضافة إلى الفنون التطبيقية والفنون التشكيلية كان للخط أهمية فى العمارة الإسلامية، وأقدم أثر معمارى يدل على ذلك هو قبة الصخرة، وقد اشتمل على شريط طويل من الخط العربى كانت له أهميته الزخرفية إلى جانب قيمته التسجيلية.

إن الفن نوعان: نوع يقوم على المحاكاة ويهدف إلى تجسيم الأشياء ومحاكاتها وتوزيع عناصرها فى الفراغ فى ضوء قوانين المنظور والظل والنور، ويقدم هذا الفن نماذج للأشياء التى تحيط بنا وهذا النوع

(*) عالم سويسرى.

(١) محمود النبوى الشال: د. مها محمد النبوى الشال: الفنون الشكيلية فى الحضارة الإسلامية القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ١٢٨.

(٢) د. حسن الباشا: حلقة بحث الخط العربى، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٣.

(٣) د. حسن الباشا: دراسة أثرية حول رقبة شمعدان، مجلة المجلة، العدد ١٤، ص٩.

هو فن واقعى، أما النوع الآخر: فينظر إلى الوجود ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس حيث فيه الجوهر الباطن، وهذا النوع هو فن تجريدى.

ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربى قبل الإسلام وبعده هو التجريد المطلق وصولاً إلى عناصر ليست لها أشباه [1]. وإذا أردنا أن نبين المعايير التى أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة من نوعها فإننا سنقول أنها معايير دينية، مما جعل الفن الإسلامى يتميز بالعديد من الخصائص ومنها:

١ـ الفنان المسلم يواجه الطبيعة ولا يحاكيها ويتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية ثم يبتكرها بعد ذلك، وهذا قد أدى الى ابتكار أشكال جديدة لا نظيرلها فى الطبيعة، ويستعين بخيال خصب فى ابتكار أشكال حيوانات وخرافات ويعمد إلى تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من حيوانات أو صورة الإنسان.

٢ـ ومن الخصائص المهمة أيضًا ابتعاد الفن الاسلامى عن التجسيم فى كل ما أنتج من أعماله؛ لأنه لايبحث عن البعد الثالث وهو العمق ، ولكنه يبحث عن العمق الوجدانى مهتمًا بالتزويق الخالى من البروز، وظاهرة التسطيح تنطبق على جميع الزخارف المنفذة فى الخامات المختلفة فى الفنون التطبيقية والمعمارية، ويصعب أن نتبين صفة التسطيح إلا إذا وازنها بالزخارف الأوروبية التى كانت تتصف بالبروز الشديد، سواء أكانت زخارف نباتية أوحيوانية أو حشوات.

٣ـ ومن الخصائص كذلك التنوع فى الوحدة، وهى: تقسيم السطح الى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة، وداخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو الخطية، وقد يجتمع فى هذه المساحة كل هذه الأنواع الزخرفية، وهذه المساحة تعطى كلا كاملاً متكاملاً وهى من أهم صفات العمل الفنى الناجح: لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل هذه المساحة الهندسية هى كاملة فى ذاتها وهى أيضًا متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية.

٤ ـ أما الإيقاع، فهو من الخصائص المهمة فى الفن الاسلامى، وهو يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل كما يعتمد على الخط اللين والهندسى وتعدد المساحات وتنوع الوحدات وتوزيع الكتابة الخطية بين كل هذه العناصر [2].

٥ ـ استخدام الألوان الهادئة، وهى: ألوان السماء والماء والسهل الخصيب، أى ألوان الأزرق والأخضر وهى ألوان باردة، كما أنها ألوان الفضاء التى تعطى الإحساس باللانهاية، فهو يستمد هذه الألوان مما فى الطبيعة من الطيور والحشرات والأزهار والأشجار وغيرها، كما أنه استخدم اللون استخدامًا رمزيًا [3].

---

(١) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى أصوله .. فلسفته، مدارسه، ص ٧٩.
(٢) د. محمود عباس حمودة : تطور الكتابات الخطية العربية، دار نهضة الشرق، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٣٠٥، ٣٠٦.
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٠٨.

واستعان الفنان المسلم بالظل والنور؛ ليعطى التنوع الجمالى لارغبة فى التجسيم ولكن لتوضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز. أما اللون الذهبى فقد استخدم بسخاء لأن له بريقًا، ولو أنه لا يشاهد فى الطبيعة، كما استعمل البريق المعدنى فى الخزف: لأن بريق الذهب له خاصية الجذب الشديد لانتباه الرائى، يخرجه من الواقع الأرضى إلى السمو السماوى [١].

الزخارف الخطية :

هناك الكثير من آراء المستشرقين فى الزخارف الخطية العربية ومن بينهم قول المستشرق (فلورى) حيث قال: «إن فن الأشرطة الكتابية والزخارف النباتية التى تلحق بالحروف فى الأشرطة الكتابية قد بلغ كماله فى القرن الخامس الهجرى» وخلص إلى وجود أسلوبين زخرفيين شائعين فى أنحاء العالم الإسلامى الشرقى، أحدهما: الكوفى الذى تستقرالكتابة فيه على أرضية نباتية فتكون من فرع نباتى متموج. والثانى: الكوفى المترابط[٢].

وقد استخدم الخط الكوفى فى نقش الكتابات التذكارية التى زخرفت بها المساجد و الأضرحة والأبنية الدينية و رقاب القباب ورؤوس المحاريب والحوائط فيما يلى السقف وفى كثير من المواضع والمساحات، مع استخدام اللون الأزرق فى طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها بغير لون أو ملونة باللون الذهبى أو الفضى.

فقد أثبتت بعض الدراسات التى قام بها علماء الآثار والكتابات الأثرية أن بعض أنواع من الخط الكوفى نشأت وتطورت فى القاهرة أولاً ثم انتقلت منها إلى غيرها من البلدان الإسلامية المجاورة، ذلك أن الكوفى المورق تطور فى القاهرة إلى صورة الكوفى المزهر منذ منتصف القرن الثالث الهجرى، وأن الكوفى المزهر بلغ درجة كبيرة من النضج والتطور فى القاهرة الفاطمية كما يتضح فى الكتابات الكوفية بالجامع الأزهر وجامع الحاكم بأمر الله بالقاهرة[٣].

وقد اتجه الفنان المسلم إلى استعمال وسائل الزخرفة معتمدًا على أهم ماتتميز به الزخارف العربية، فهى تميل إلى التجريد، كما أن العناصر النباتية والهندسية فيها ليس لها بداية أو نهاية، فهى تمتد لتعبر عن استمرار الحياة، وعن انطلاق الروح الإنسانية من قيود المادة التى تحدها[٤].

١ ـ الزخارف النباتية :

ظهرت الزخارف مجردة بحيث لا يبقى من الساق والأوراق إلا خطوط منحنية أطلق عليها اسم (أرابيسك)، وقوامها خطوط منحنية أو مستديرة أو ملتفة تتصل بعضها البعض فتكون أشكالاً منحنية الحدود وقد يكون بها فروع وزهور ووريقات منفصلة لا تؤلف فى مجموعها رسمًا وذلك مثل الوريدات والمراوح النخيلية واللوتس والشجيرات والأوراق وخاصة (أوراق نبات الأكنش).

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٠٩.
(٢)، (٣) إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٣٢، ٢١٢.
(٤) أبو صالح الألفى: الموجز فى تاريخ الفن العام ، ص ٢١٠، ٢٠٨.

٢ ـ العناصر الحيوانية :

استعمل الفنانون المسلمون فى زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرنب والطيور الصغيرة وفى بعض الأحيان رسموها مع فروع نباتية تتدلى من منقارها حول عنقها، وكانت توضع فى دوائر أو أشرطة أو مناطق هندسية مختلفة الأشكال على أوان معدنية وغيرها.

٣ ـ العناصر الهندسية :

وقد كانت هذه العناصر معروفة فى عصور ما قبل التاريخ، واستخدمت فى العصر الإسلامى كعنصر أساسى من عناصر الزخرفة الإسلامية، وأهم الوحدات الهندسية المستخدمة هى الدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة، فضلاً عن الأشكال الهندسية البسيطة كالمثلث والمربع والمعين والخماسى والسداسى، ومن أهم الزخارف الهندسية أيضًا زخارف الأطباق النجمية متعددة الأضلاع الذى كثر استعماله فى عصر المماليك (١).

٤ ـ العناصر الكتابية :

عرفت الزخارف الكتابية فى بعض الحضارات السابقة للإسلام، ولكنها أخذت أهمية خاصة فى الإسلام، لأن تلاوة القرآن وكتابته يتقرب بها العبد لربه، ومن ثم أصبحت ظاهرة الآيات القرآنية فى المساجد كبديل للصور الموجودة بالكنائس، وقد استخدمت فى المخطوطات وشواهد القبور والنصوص الآثرية(٢). كما استعملت أشرطة الكتابة على التحف والعمائر تحت الأسقف وذلك لربط المستويات الرأسية بالأفقية أو بالقبة. كما ابتكر الخطاطون كتابة العبارات بالخط الكوفى المربع أو الكوفى المتداخل.

بنية الكتابة الجمالية :

تقوم الكتابة العربية على خط مستقيم هو قطر الدائرة، وخط مقوس هو محيط الدائرة، يقول أبن مقلة واضع أسس الخط الأولى فى رسالته (علم الخط) «فانظر فإنك تجد هذه الحروف بعضها خطًا مستقيمًا مثل أ، ب، ت، ث، وبعضها مقوسًا مثل د. ذ، ر، ز، وبعضها مركبًا مثل سائر الحروف». ويعتبر الخط الكوفى مثال واضح على الخط المستقيم ذى الزاوية القائمة، وكذلك الخط المنحنى، ولذا فالرسم فى المنمنمات يتبع هذه القاعدة أيضًا، وقد أشار إلى ذلك الناقد (بابا دوبلو) فى كتابه «جمالية الرسم الإسلامى»، إلى أن المنمنمة التى تقوم على مخطط هندسى، هى شكل لولبى خفى، يحدد مكان الرءوس والأقدام كما يحدد المساحات وعلاقتها، ولقد وجد نقاد آخرون أن التخطيط الهندسى الخفى إنما هو الخط المستقيم والخط المنحنى أو المقوس وهما العنصران الذان يقوم عليهما الفن الإسلامى(٣).

(١) المرجع السابق، ص ١١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

(٣) سمير الصائغ: الفن الإسلامى، قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرف، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٢٤.

وهذان العنصران كشكلين مجردين يتحكم بهما نظام هندسى رياضى محكم. فالخط المستقيم هو عبارة عن أشكال هندسية مطلقة، فذلك الخط المستقيم إما ضلع من أضلاع المثلث أو المربع أو المخمس أو المسدس .. إلخ. وإما ضلع لزاوية حادة أو قائمة أو منفرجة سيلتقى بالضرورة مع ضلع آخر، وجميع هذه الأشكال ستتداخل أو ستتكرر ضمن نظام هندسى أيضًا ينحدر من نظام التتابع والتوالد. أما الخط المنحنى فيتبع أيضًا النظام الهندسى الرياضى، فجميع الخطوط المنحنية تتلاقى وتتقابل وتتوازى وتتقاطع عبر نظام (السيمترية)، وبحيث لا تخرج هذه الخطوط عن الحدود والأطر الهندسية المحكمة(١). ولذا فإن المستقيم والمنحنى يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن كتجليات للهندسة، أو كتجليات للنظام الخفى الذى يحكم الوجود بأسره.

الرمزية فى الخط العربى :

يعد الخط رمزًا له شكل ونظام، فهو رمز لأنه مصطلح لغوى وصورة لاتفاق عام عند تشكليه يؤدى بالضرورة معنى يفهمه المرء الذى وافق وأدرك مسبقًا رمزيته.

وقد استخدمت الرموز والأشكال والإشارات والعلامات والزخارف كدلائل تدل على كل الأشياء أو المعانى ـ ومن ذلك رسم الأفعى وهى تضع السم من فمها فى الكأس وهى دلالة شكل على معنى الصيدلية أو علامة الهلال الأحمر أو الصليب الأحمر دلالة على الإسعاف ـ وشكل الحلقات الثلاثة المتشابكة التى تدل على التعاون ـ ورسم الحمامة المفرودة الجناحين وفى فمها خطاب دلالة على الخدمة البريدية ـ و كل هذه الرموز متفق عليها دوليًا، بل إن هذه الأشكال والرسوم قد أصبحت من أهم الأمور الرسمية التى تهتم بها الهيئات والجماعات فتصمم لنفسها شارة أو شعارًا ـ ثم أصبحت هذه الشارات والعلامات والرسوم والرموز فنًا نلاحظه فى العلامات التجارية التى يراد بها الدلالة على المنتجات الصناعية وغيرها.

الكتابات الشعبية العربية :

تعد الكتابة فى الرسم الشعبى، عنصرًا أساسيًا من عناصره التشكيلية، فقلما نجد لوحة فى الوطن العربى لاتكون الكتابة حاضرة فيها بكل أنواعها ومعانيها، والسبب أن الرسام حينما يسجل رموزه، فكأنما يتحدث من خلالها، وحينما يكتب فكأنه يرسم، أى أنه لايفصل فى الشكل بين الرموز والكتابة(٢)، إنه يجمع بينها حرصًا منه على وضوح عمله. فالعناصر الكتابية التى تنتشر فى الوسط الشعبى لها نوعان من الكتابة وهما:

ه الكتابة السحرية :

وهى أساس عمل الأحجبة والتعاويذ، تكتب اعتقادًا بمفعولها السحرى فى جلب الخير ومنع الحسد والشفاء من الأمراض.

---

(١) المرجع السابق. ص ٢٢٦.

(٢) تاريخ ابن خلدون: مرجع سابق، ص ٣٤٨.

٥ الكتابة الشعبية :

وهى تلك التى نشاهدها فى اللوحات الدينية والشعبية، وعلى عربات الباعة، والجدران فى مواسم الحج، وتكون عادة أحاديث وأقوالاً دينية وعبارات وأمثالاً شعبية.

لقد اهتم الفنان الشعبى بالكتابة والخط؛ لأنه جزء من تلك الحالة الإسلامية والعربية التى اهتمت بالخط العربى وأدخلته ضمن عناصر فنونها الزخرفية. فالفنان الشعبى جزء من هذه الأمة المسلمة التى توازى بين الحبر ودم الشهداء والتى تعتبر أن الخط تطور لأجل القرآن[١].

وتنقسم الكتابة فى اللوحة الشعبية إلى ثلاثة أنواع وهى: الخط التحريرى، الخط المتقن، والخط المشكل.

(١) الخط التحريرى :

وهو العملى المبسط والمتداول يوميًا، استخدمه الفنان لثلاثة أهداف وهى:

أولا : تشغيل مساحات اللوحة وربط الأشكال بعضها البعض.

ثانيًا: التمايز عن الآخرين، بحيث يكتب إلى جانب الرسوم أسماء أصحابها، وأقوالهم، وكأنه هنا يقوم بدور الحكواتى الذى يروى القصص، فهو يحاول أن يجمع بين النص والصورة بهدف الإثبات والوصف والشرح والدلالة.

ثالثًا: دور وظيفى وصفى، حيث يؤكد الفنان على أسماء وألقاب وأقوال عناصر اللوحة، ويؤكد أحيانًا بالتوقيع على أعماله تفصيليًا بحيث يذكر اسمه ولقبه وتاريخ ومحل ولادته وعنوان سكنه.

(٢) الخط المتقن :

وهو الذى يخضع لقواعد وأسس، يتعلمه الفرد عن طريق معلم مختص، ظهر فى الرسوم المطبوعة على الورق وليس بالضرورة أن يتقن الرسام الشعبى هذا النوع من الخطوط فإذا كان قد تعلمه مسبقًا فبإمكانه استعماله مباشرة مع الرسوم، أو عليه الاستعانة ببعض الخطاطين المعروفين لكتابة ما يريد.[٢].

أما عن الخطوط التى استعملت فى الرسم الشعبى فأهمها: الكوفى[٣] النسخى[٤]، الفارسى[٥]، الثلث[٦] الرقعة [٧]، الطغراء [٨].

---

(١) زكى صالح : الخط العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ١٣٢.
(٢) د. أكرم قانصو: التصوير الشعبى العربى، مرجع سابق، ص ١٣١.
(٣) الكوفى من أقدم الخطوط، وينتمى فى ظهوره إلى مدينة الكوفة فى العراق، له طابع هندسى إسلامى، أشكال حروفه مستقيمة، استعمل فى كتابة القرآن الكريم لمدة خمسة قرون.
(٤) النسخى: أوسع الخطوط انتشارًا فى المشرق والمغرب العربى، أشكاله لينه.
(٥) الفارسى: خط من إبداع الفرس.
(٦) الثلث: وهو أصعب الخطوط، من أنواعه المعروفة الثلث المغربى الأندلسى.
(٧) الرقعة: أسهل الخطوط، اخترعه ممتاز بك مستشار السلطان عبدالمجيد خان.
(٨) الطغراء: خط عرف فى تركيا، استخدم فى التواقيع الرسمية لسلاطين آل عثمان.

(٣) الخط المشكل :

وهو الكتابة على شكل رسوم وصور نباتية وحيوانية، كأن يكتب الفنان البسملة على شكل عصفور الجنة مثلاً، أو يكتب حديثًا نبويًا على شكل نرجيلة، أو أى قول شريف على شكل أزهار وطيور وماشابه ذلك، وهذا الأسلوب فى الكتابة والرسم منتشر جدًا فى الرسوم الشعبية لما فيه من تماثيل وجمال وإيقاع، ولما يحمل من أقوال وأحاديث.

الكتابات الشعبية المصرية :

تعتبر الكتابات الشعبية الجدارية فى الثقافة الجمالية المصرية هى الحركة الإبداعية فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن الفن وملامحه المصرية، وهى الوسيلة التى يلجأ إليها الفنان المصرى الشعبى للتعبير عما يجول بخاطره وما يكنه فى نفسه بالنسبة لموضوعات معينة كالكتابات الخاصة بالحج[1] فالكتابات الجدارية هى عناصر تشكيلية تتشكل فى صور متعددة، وتعبر عن وجدان الشعب فى أشكال وتصميمات لها مدلولات واعتقادات فولكلورية.

وتوجد الكتابات الجدارية على هيئات متعددة، إما على هيئة تشكيل خطى لونى للتعبير عن موضوعات اجتماعية ودينية معينة على جدران المنازل الشعبية، أو على هيئة تشكيل جدارى بارز على مداخل هذه المنازل، أو فى تكوينات مفرغة قوامها ألفاظ دينية، وحكم وأمثال شعبية.

وفى هذه الدراسة نتعرض لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية، بأنماطها المختلفة، ونخضعها للدراسة للوقوف على ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها فى الثقافة الشعبية.

(١) الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية لمواقف روحية:

يعتبر نمط الكتابات والزخارف الشعبية من أكثر الأنماط التى طرقها الفنان الشعبى، حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس، ومن هنا كان تسابق الفنانين الشعبيين فى التعبير عن أحاسيسهم، بشتى المذاهب والأساليب الفنية التشكيلية الشعبية.

ويميز التعبير هنا الغوص فى نفس الإنسان لإظهار الشحنة الانفعالية فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن شخوص الطائفين الخاشعة، دون التقيد بتفاصيل وملامح الجسم، متخذًا - دون آن يدرى - أسلوبًا يميل إلى السريالية تارة والتجريدية تارة أخرى[2].

(٢) الكلمات على هيئة تشكيلات أو أنساق فنية :[3].

ويعتمد هذا النمط على التشكيل الخطى، بحيث ينتج تكوينات فنية تحاكى بعض الرموز الدينية، كما أنه اتخذ بعداً آخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أو غير

(١) د. سلمى عبدالعزيز: جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٦، ١٩٨٩م، ص١٥، ٢٦، ٣٠.
(٢) صفوت كمال: مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية، مجلة عالم الفكر، مارس ١٩٧٦م، ص ٢١.
(٣) محمود مصطفى عيد: مجلة الفنون الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٣، ١٩٩٤م، ص ١٠٦.

متماثلة. وفى بعض الحالات نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم الأسلوبين معًا فى خلط متوازن، ومال الفنان الشعبى ـ فى هذا النوع ـ إلى التسطيح، رغم علمه ببعض أصول المنظور وتنفيذه لها فى كثير من الأحيان.

(٣) كتابات قوامها النقش الخطى كعنصر تشكيلى :

فى هذا النمط تجاوزت الكتابات وظيفتها الزخرفية أو التعبيرية المحدودة إلى كونها عنصرًا تشكيليًا فى منظومة فن المرسمات الشعبى حيث قام الفنان الشعبى، بتشكيل زخرفى متميزًا اعتمد على اختزال العناصر، إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوعياتها لتتكامل مع التشكيل الزخرفى فى تكوينات معبرة، لتستمد أصالتها من وجدان شعبى تختزن فيه التجارب الفنية عبر العصور والحضارات المختلفة فى تواصل مستمر(١).

ونجد أن هذا النتاج الفنى الشعبى قد تأثر إلى حد كبير بفن المنمنمات الإسلامى وأنواع الخطوط الإسلامية المختلفة، إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد.

(٤) الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية :

وتشكل هذه المجموعة مجالات وأمثلة متعددة تتنوع أساليبها وقيمها الفنية والتشكيلة، ففيها صور لوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج، مثل: الطائرة والجمل والسفينة والحصان والقطار، حيث عبر عنها الفنان الشعبى بأسلوب زخرفى يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى، ويعتمد على تحليل السطح إلى مساحات صغيرة، محددة بلون مختلف.

ولقد قام الفنان الشعبى باستخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين، وفى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف. وتناولت مجموعة أخرى عناصر تشيكلية متنوعة، تتدرج ما بين أشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن تجارب فكرية معينة، أو دلالات دينية أو اجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة كأسلوب تعبيرى يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية، والتى تمس إحساس ووجدان الإنسان(٢).

❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁ ❁

---

(١) المرجع السابق، ص١١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٣، ١١٦.

استلهام الخط العربى فى الفن الحديث :

فتح الفن التشكيلى الباب على مصراعيه أمام الكثير من الفنانين فى العصر الحديث لكى يستلهموا من التراث، ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية أعمالاً ليست بعيدة عن أصالة الماضى، ولا غريبة عن روح العصر.

وقد تعددت هذه المحاولات والتجارب الفنية وتباينت فيما بينها، بيد أنها ظلت متفقة على جوهر التوجه، وقيم الهدف القائم على الاستفادة من الماضى والتعامل مع الحاضر، بشرط ألا نطمس الأول ولا نتجاهل الثانى. فالمعاصرة بمعناها العام تعبر عن معايشة الظروف الراهنة، والتطلعات المستقبلية، فهى فى جوهرها تعنى التقدم باستمرار نحو التجديد والابتكار.

أما الأصالة الفنية التى نتطلع إليها فهى كما وصفت، «تحقيق عمل فنى، ينتمى إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية» [١]. إن الأصالة والتجديد التى نعنيها تتمثل أساسًا فى الاستفادة من الماضى وليس الرجوع إليه.. وهو أيضًا معايشة العصر، والإعداد للمستقبل، على أساس ديمومة التراث، ومتانة التوجه الفنى.

وقد أكد العديد من رواد الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة - رغم اختلافها وتباينها - على الحتمية المكانية والبيئية فى الإبداع، ويمكن القول إن هذه النظرة قد تنطبق إلى حد كبير على إبداعات الفنانين عمومًا، والمصريين بوجه خاص الذين يحاولون استلهام التراث العربى الإسلامى متمثلاً فى الكتابات العربية، كل وفق مخزونه الثقافى والاجتماعى والتاريخى[٢].

وقد تعددت تلك التجارب والمحاولات، غير أنه يمكننا أن نذكر منها مايلى: -

• بعض الفنانين حاولوا التعرف على أسرار فن التصوير الإسلامى فاتخذوا من الخط العربى موضوعات متنوعة لأعمالهم التشكيلية. واعتبر هؤلاء أن هذا هو الفن الأصيل، فأخذوا منه وطوروه.

ففى بداية الستينيات بدأت حركة استلهام الخط العربى واستغلالها فى إبداع أشكال جمالية بحتة تتميز بمواكبة روح التصوير المعاصر، ومن أبرز هؤلاء الفنانين : حامد عبدالله، وكمال السراج ومحمد طه حسين، وفتحى جودة، وسامى رافع، وعمر النجدى، وحسين الجبالى، وغيرهم[٣].

وقد يردد الكثير من الفنانين استلهامه للتراث الفنى، وبخاصة الخط العربى، إنما يأمل فى الخط أن يتحول إلى عناصر تشكيلية تنضم إلى بقية العناصر التى تشكل اللوحة الحديثة.

لقد بدا واضحًا أن القصد من وراء هذا الموقف هو استلهام الجانب الفنى، أو الجانب الجمالى فقط، وإهمال الجانب الوظيفى، والجوانب الأخرى فى عملية التواصل مع التراث، أوفى عملية إشراك فن الخط فى كتابة اللوحة الحديثة.

---

(١) عفيف البهنسى: جمالية الفن العربى. المجلس الوطنى للثقافة، الكويت، فبراير، ١٩٧٩م ، ص ١٨٣.
(٢) المرجع السابق، ص ١٨٥.
(٣) فاروق بسيونى: مقالة (الخط العربى مثير للإبداع)، فى مجلة الفيصل، العدد الثامن، ١٣٩٨ هـ .

لقد فصل بعض الفنانين المحدثين بين الخط كفن وبين الخط كوسيلة فنية تؤدى وظيفة أساسية فى إيصال المعنى اللغوى وبالتالى لم يعد الخط أو نقل الحروف العربية فى اللوحة الحديثة تلتقى أو تنفصل لتشكل كلمات أو جملاً ذات معنى، بل تتجمع وتتوزع كحروف عبارة عن مجرد أشكال أو خطوط أو مساحات أو ألوان أو أحجام أو فراغات وما إلى ذلك من عناصر سميت فى الفن الحديث «مفردات اللغة الفنية الحديثة»(١).

ويمكن تصنيف توجهات الفنانين المشتغلين على الخط العربى كالتالى:

١ ـ خطاطون حاولوا تحديث الخط العربى بالاعتماد على وسائل حديثة، مع التزامهم بقواعد كتابة الخط وبقوانينه الكلاسيكية المعروفة.

٢ ـ خطاطون لم يكتفوا بمجرد التحديث، بل حاولوا تجديد الخط وأشكاله وفق تصورات جديدة تقوم على البحث والدراسة.

٣ ـ فنانون أدخلوا الخط فى لوحاتهم التشكيلية.

٤ ـ فنانون حاولوا استلهام الخط دون الاهتمام بالمعنى اللغوى له، وكذلك بدون الالتزام بقواعد وأصول كتابته، بل تعاملوا معه كمعطى تشكيلى.

تأثير العولمة على الخط العربى(٢):

بعد انتهاء الصراع بين المنظومتين الإشتراكية والرأسمالية باستسلام المنظومة الأولى والاعتراف بعجزها عن مسايرة التطوّر العلمى والتقنى والاقتصادى للبلدان الرأسمالية، كان ذلك إيذانًا بتفكك الكتلة الشرقية ونهاية الحرب الباردة بكل إفرازاتها الأيديولوچية والسياسية والعسكرية وبداية مرحلة جديدة من سماتها الأساسية هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية على العالم وبروز مفاهيم جديدة، بدأت تظهر على السطح وتأخذ أطروحات سياسية وفكرية لرسم ملامح العالم مابعد الحرب الباردة .

مصطلح العولمة:

إن مصطلح العولمة، شأنها شأن الهوية والحداثة، أو الحداثية، والديموقراطية والخصخصة، وبعض المصطلحات الشائعة منذ سنوات والتى ماتزال يكتنفها الغموض. والعولمة فى أصلها اقتصادية ، قائمة على إزالة الحواجز والحدود أمام حركة التجارة لإتاحة حرية تنقل السلع ورأس المال ، ومع أن الاقتصاد والتجارة مقصودان لذاتهما فى العولمة إلا أنّها لاتقتصر عليهما وحدهما وإنّما تتجاوزهما إلى الحياة الثقافية بأنماطها الأدبية والفنية والتراثية والفكرية.

فالعولمة هى ظاهرة العصر وسمته وإن الوقوف فى وجهها أو محاولة تجنبها أو العزلة عنها إنّما هو خروج على العصر وتخلّف وراءه، وعلينا أن نسارع إلى دراسة عناصر هذه العولمة وفهم مكوّناتها والتنبه لاتجاهاتها، ثم علينا أن نتعامل معها من موقع الثقة بالنفس والإدراك العميق لخصائص ثقافتنا

---

(١) سمير الصائغ: مرجع سابق، ص ٢٧٥ .

(2) www.splart.net/?act=artc&id=667

واستخراج كوامنها الأصيلة ، وتعريضها للتفاعل مع تلك الثقافة الوافدة: أخذًا وعطاءً، ولا يجوز لنا أن نقف مكتوفى الأيدى، عاجزين عن القيام بعمل حقيقى وفعل أصيل.

إن الدعوة إلى التفاعل الثقافى مع العولمة ـ أخذًا وعطاءً دون وجل ومن موقع الثقة بنفوسنا وبثقافتنا وبحضارتنا ـ إنما تستلزم القدرة على الإسهام والمشاركة وذلك يتطلب أن يكون لدينا ما نسهم به ونشارك. حيث لم يكن من السهل على حركة الخط العربى فى هذا الوقت أن تبقى ثابتة القوى راسخة البنيان، وذلك أن ثورة العولمة تسير جنبًا إلى جنب مع التيارات التى تتمسك بمبدأ التغيير والتبديل، وتمضى فى كثافة شعوبية ومساندة مجتمعية ومسلحة بتكنولوجيا حديثة بدأت تغزو ثقافة الفنون .

فالخط هو الإرث الحضارى الذى يقوم بدوره على صياغة تراث أُمّة بأكملها، وإن أىّ تهميش وضياع لهذا الفن هو بالضرورة انعكاس مباشر إلى جوهر هذا التراث، والذى يعد إحدى ثوابت الأمّة. لذلك فالمتغيرات الدولية ، وسرعة حركة وسائل الإعلان وغياب روح المسؤولية جعلت معظم الناس تستجيب لهذه الظاهرة وتتمسك بها . وإذا انتقلنا إلى البعد الأخلاقى لهذا التغيير فإنه يجب علينا التعرف على هدف عولمة الخط العربى فى هذا الوقت بالذّات [1]:

هدف عولمة الخط العربى:

إن الأمم تفتخر بتاريخها المجيد وتستنهض أبناءها فى سبيل الحفاظ على ذلك التراث، كما أن غياب ذلك التاريخ هو فى الوقت نفسه تفكيك كيان الأمة ورميها بعيدًا عن الضوء والدراسة والبحث والتأويل. والأمة التى تفقد جزءًا من تاريخها هى الأمة التى تستسلم للضياع وتفقد مقومات الإبداع.

كما أن نتاج ذلك الفن ليس مقتصرًا على شخص دون آخر وهى ليست رؤى شخصية، ولكنها تاريخ أمّة قامت بها مجموعة من الجهابذة والفنّانين والمحترفين والموهوبين الذين فتحوا العالم وأضاءوا على الدنيا نورًا وهّاجًا، وحملوا إلى الإنسانية حللاً من العبقرية.

ونتيجة لما سبق فإن الخط العربى سيبقى وحده رهين الاعتقال والتهميش والانحياز بعيدًا عن ساحة العمل الجاد والدراسة العميقة والمكاشفة.

فالتطور الحادث مع الطبعة الحديثة للكتب المدرسية من قبل وزارة التربية التى خرجت مليئة بالإبداع التقنى ولكنها فاقدة ذلك التوهّج الذى كان يمتلئ به صدر الكتاب من يد الخطاط المبدعة والمليئة بالروحانية إلى حروف جامدة خاوية خالية من الأحاسيس والشعور وكأنها أسقف مستعارة لبيوت مسبقة الصنع ... كل هذه الآراء تخصُ الجانب الكتابى للغة العربية فكلما كانت اللغة عظيمة فإن الجذور المرتبطة بتلك اللغة تبقى أعظم وأشمل وأرقى وأكمل ... ذلك أن اللغة هى وليدة الكتابة، ولولا الكتابة، لما ظهرت اللغة، وكلّما ارتقت اللغة بخطوات حاسمة نحو التألق والتباهى فإن ذلك يجب أن يعكس بشكل مباشر على خاصيّة الكتابة التى خرجت منها تلك اللغة.

(1) www.splart.net/?act=artc&id=667

وهذه الأقوال هى بعض الشهادات التى نطق بها هؤلاء المستشرقون الغربيون حول مكانة لغتنا العربيّة بين الأمم والشعوب.

يقول **إرنست رينان،**(*) من أغرب ما وقع فى تاريخ البشر وصعب حل سره انتشار اللغة العربية، فقد كانت هذه اللغة غير معروفة بادئ ذى بدء فبدأت فجأة فى غاية الكمال، سلسة، كاملة بحيث لم يدخل عليها إلى يومنا هذا أى تعديل مهم ، فليس لها طفولة ولا شيخوخة ، ظهرت لأول أمرها تامّة مستحكمة ، تلك اللغة التى فاقت أخواتها بكثرة مفرداتها ودقة معانيها، وكانت هذه اللغة مجهولة عند الأمم ومن يوم علمت ظهرت لنا فى حلل الكمال إلى درجة أنّها لم تتغير أى تغيير يذكر حتى إنّهُ لم يعرف لها فى كل أطوار حياتها لا طفولة ولا شيخوخة ولانكاد نعلم من شأنها إلا فتوحاتها وانتصاراتها التى لاتبارى" (١).

ويقول **بروكلمان**(**): بفضل القرآن بلغت العربية من الاتساع مدى لاتكاد تعرفه أى لغة أخرى من لغات الدنيا، والمسلمون جميعًا مؤمنون بأن اللغة العربية هى وحدها اللسان الذى أحل لهم أن يستعملوه فى صلواتهم، وبهذا اكتسبت اللغة العربية منذ زمن طويل مكانة رفيعة فاقت جميع لغات الدنيا التى تنطق بها الشعوب الإسلامية . فالحرف العربى يعد بمثابة البناء المتكامل القوام لتلك اللغة الرشيقة والصوت الصادح بالعذوبة والرقة والكمال، فهو رداء اللغة ولابدَّ أن نكسوها بنبض العبقرية وجمال الحرف وروعة الكلمة.

الموازين الجمالية للخط العربى :

مهما اختلفت الحضارات وتنوعت أساليب الكتابة لدى الجنس البشرى، تبقى الكتابة العربية وفنون الخط العربى محط أنظار الباحثين والمفكرين بشكل عام، ومتذوقى الفن الجميل بشكل خاص. وعلى الرغم من التطور الكبير للحرف العربى فى الفن التشكيلى سواء باستخدامه الرمزى أو التعبيرى فإنه لم يزل يغرى الكثير من الفنانين والخطاطين بالعمل من داخله للوصول إلى لمحات فنية تمتع المشاهد وتغنى رؤيته البصرية.

ويعد الخط العربى من أجمل فنون العرب والمسلمين على حدٍ سواء، فالكتابة العربية التى تتميز بحروف طيعة ولينة فى تعاملها مع الخطاط هى بالطبع طبيعية فى تعاملها مع الشعوب التى اتخذت من أشكال الكتابة العربية منهجًا ثقافيًا لها، والذى عزز ذلك اتخاذها الإسلام دينًا تهتدى به. فالخط العربى هو فن زخرفة الحضارة الإسلاميّة، كان وما يزال، وسيظل دائمًا فياضًا بكل ما يضيء ويفيد ويبهج الحياة ويفتح الآفاق أمام الإنسان والمجتمع، وهو الشاهد على عصور النهضة الإسلاميّة والتقدم الذى واكب هذه النهضة فى كل المجالات وعلى مر السنين والعهود(٢).

ويقول الشيخ محمد عبده فى المقارنة ما بين الخط والشعر فيقول: إذا كان الرسم ضربًا من الشعر الذى يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى، فالخط هو اليد الشاعرة

(*) إرنست رينان (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢)، فيلسوف وكاتب فرنسى.

(**) كارل بروكلمان (١٨٩٨ ـ ١٩٠٢): مستشرق ألمانى، أدرك أهمية التراث الإسلامي ومخطوطاته، فكتب تاريخ الأدب العربى، وذكر فيه ما يقرب من عشرين ألف مخطوطة مع ذكر أماكن وجودها وأرقامها.

(1), (2) www.splart.net/?act=artc&id=667

التى تسمع وترى. لذا فالخط العربى يمتاز عن غيره من الخطوط الأجنبية بموازين عديدة أهمها:[1].

١ - إن من يمعن النظر فى الخط العربى يجد بينه وبين سائر الأشياء تشابهًا وتقاربًا نسبيًا، يُميز ذلك من نبغ فى فن الخط وصار خبيرًا بأسراره وخفاياه.

٢ - إنه يقبل أن يتشكل بأى شكل هندسى، ويتمشى على أى صورة بحيث لا تختلف ماهيته ولايطرأ على جوهره تغيير أو تبديل، وبرغم وجوده منذ صدر الإسلام إلى الآن، فهو ما يزال يقبل ما يدخله عليه الفنانون من خلال التدقيقات والتحسينات والزخارف؛ لأنه فى الحقيقة عبارة عن نقوش منظمة، وأشكال هندسية ، ودائرة هذه الأشياء واسعة لا حدَّ لها ولا تدخل تحت آى حصر.

٣ - إن الحروف العربية صالحة لأن تدل على الأرقام الحسابية وتقوم مكانها على الوجه الأتم لأن فيها تسعة أحرف للآحاد وتسعة أحرف للعشرات وتسعة أحرف للمئات، وحرف واحد للألف وهذا ما يطلقون عليه «حساب أبجدى» وترتيبه: أبجد، هَـوَّزْ، حطّىْ، كَلَمْن، سَعفص، قَرْشَتْ، ثَخَذْ، ضَظَغ.

تعقيب:

• أخذت الكتابات العربية فى الفن الإسلامى أشكالاً وأنواعًا متعددة الصور كالخط الكوفى والنسخ والثلث والرقعة والديوانى والفارسى ومازال الخط العربى يولد أساليب مبتكرة جديدة.

• كان الخط العربى المنهل العذب الذى تصاعدت منه مواهب الفنان العربى بعيدًا عن أى تقاعس أو تهاون فى تمجيد الخالق عز وجل، بل كان سبيلاً إلى ذلك ثم أصبح من أهم المظاهر الإبداعية عند العرب لما يتضمن من معان وفلسفة جمالية متميزة.

• كان بداية الخط العربى من شكلين أساسين (مزوى) أى مؤلف من زوايا، أو هندسى، أما الثانى كان لينًا نسخيًا.

• تطور الخط العربى متجهًا نحو الزخرفة بسبب الأهمية البالغة التى أعطيت له إذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسى فى كتابة القرآن الكريم، وبسبب تراجع التصوير التشبيهى.

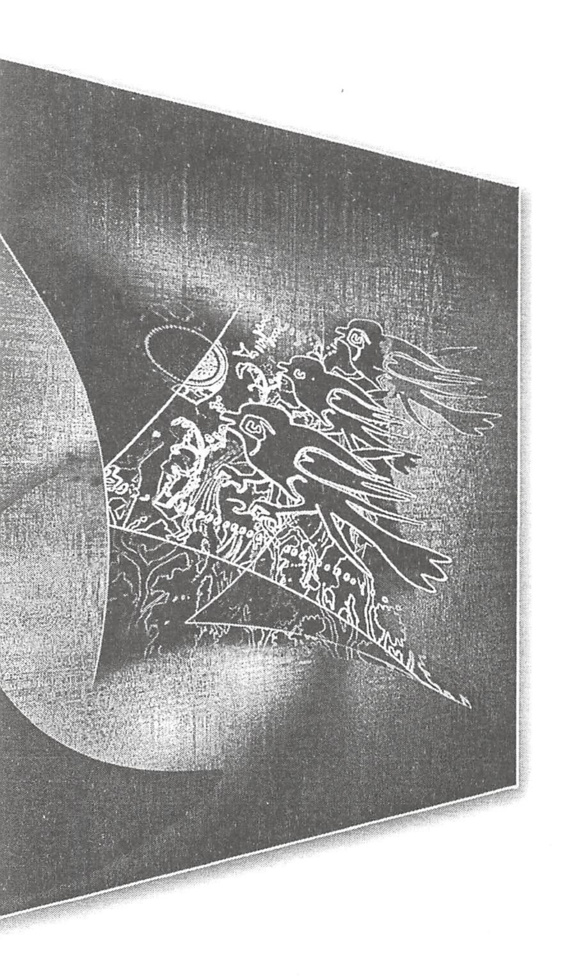
• أصبح الخط العربى همزة الوصل وواسطة العقد فى الإحتفاظ بوجه من وجوه الحضارة العربية وتحقيق المصاهرة والمزاوجة مع هذا العنصر الحيوى القريب من النفس، والمتعامل مع الوجدان. كما تعددت أوجه استعمال الخط العربى فى مختلف المجالات سواء فى العمارة، أو الخزف أو النحت أو التصوير أو المعادن ... إلخ.

وبنهاية هذا الفصل من الباب الثانى نكون قد أنتهينا من توضيح القيم الجمالية للزخارف والكتابات الخطية المصاحبة لها، ولتوضيح تأثير التيارات الحديثة عليها كالحداثة وما بعدها، وهذا ماسوف نتناوله من خلال الباب الثالث بعنوان تأثير الحداثة والمعاصرة على الحرف الشعبية.

(1) www.splart.net



تأثير التكنولوجيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية فى المجالات الإبداعية والتقنية الحياتية

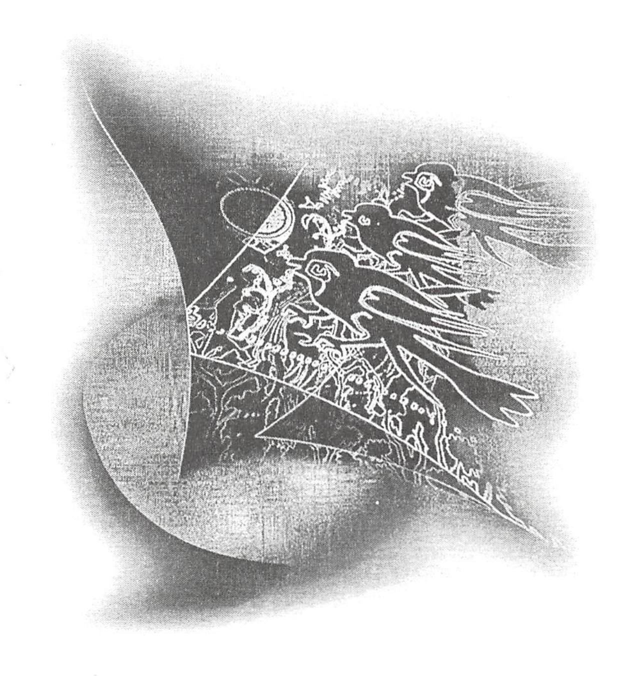


- **الفصل الأول:**

فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات الشعبية

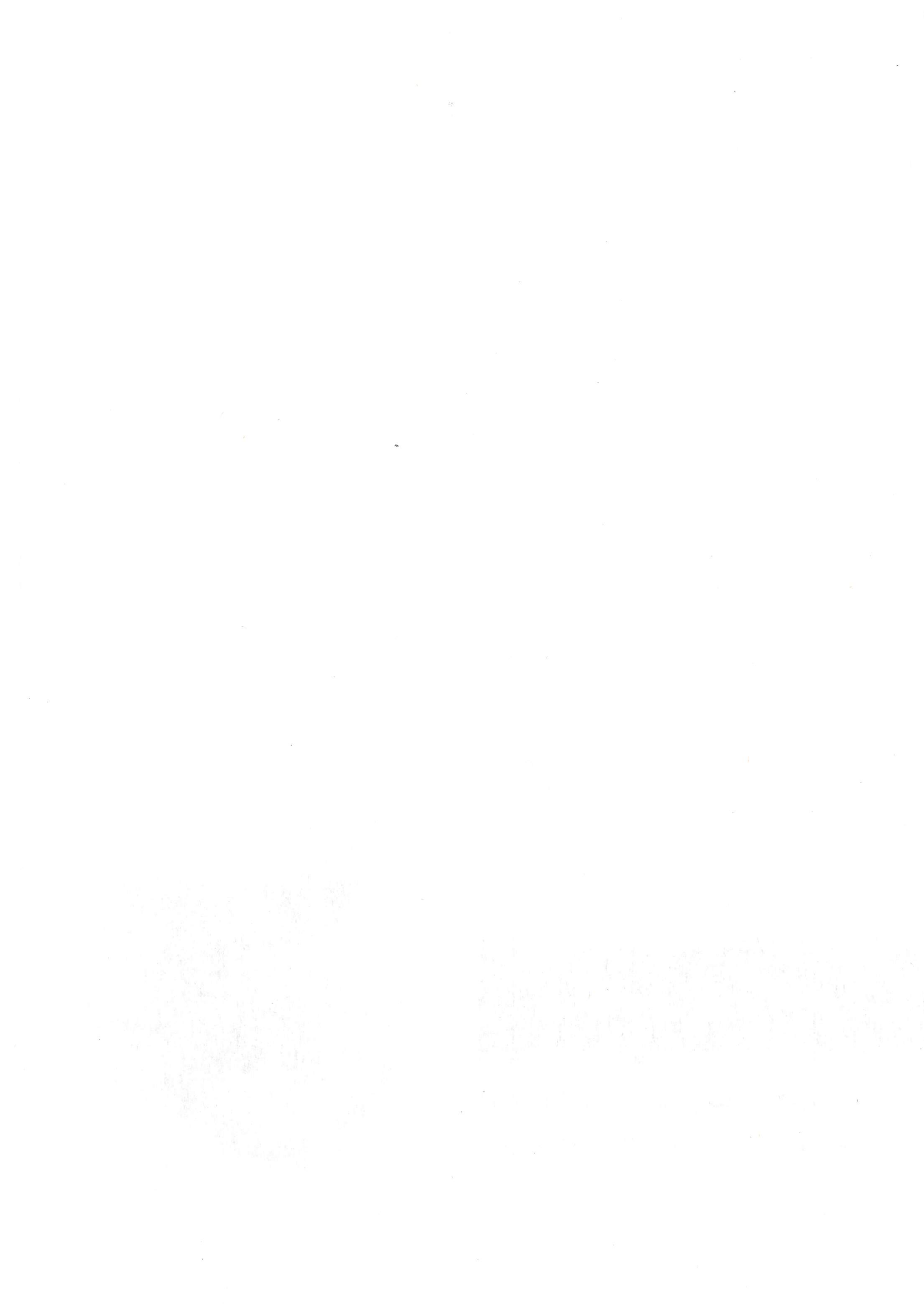
- **الفصل الثانى:**

دراسة فنية تحليلية لنماذج من أعمال بعض الفنانين المصريين المعاصرين المتأثرين بعناصر التراث الشعبى المصرى



● الفصل الاول

فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات الشعبية



خصوصية الفن الشعبى:

العلاقة بين الفن الشعبى والفنون البدائية:

إن تاريخ تطور الفنون الجميلة، وحركة الإبداع الإنسانى بصفة عامة جاء عن طريق تقدم غير منقطع وفى تطور صاعد خلال سلسلة التفاعل الحيوى مع الحياة وأدوات العمل، وكذلك بين التخيلات المتعددة، مما يبين لنا قوة الخلق الفنى النابعة من قوة الدافع لدى الإنسان للتعبير عن تصورات ذهنية لمقررات العالم المحيط به، أى أن الخلق الفنى البدائى جاء نتيجة تكيف يزداد دقة وتعقيدًا وجمالاً بصفة مطردة بين تلك الدوافع وتلبية احتياجاتها بالتعابير الفنية المختلفة. وهنا ينبغى أن ننتهى إلى هذه النتيجة، وهى أن الفن البدائى من الفنون الجميلة التى اتخذت لنفسها سمات خاصة تميزها بعناصر التكوين والبناء والأسلوب الفنى، وأيضًا بطرح موضوعات تجعل العمل الفنى والمنتج الجمالى يعيشان فى مستوى التخيل الخاص عند الفنان. وعلى هذا فالفن البدائى هو الفن الذى يتميز بالحفاظ على مقوماته الموضوعية والشكلية من بداية نشوئه مرورًا بآلاف السنين حتى الآن. إننا نجد هذه النوعية من الفن شاهدًا على ثقافة وعلى حضارة لعب الإبداع الفنى دورًا رئيسيًا للتعبير عنهما[١].

والنظر إلى الأسلوب الفنى للفن البدائى يطلعنا على أنه فن جميل دائمًا، ويسبق الأساليب الأخرى فى الفنون الجميلة، فهو الفن الذى اعتمد فى بنائه الجمالى على الهندسية والتجريد والمبالغة والتسطيح، وهو فن يمكن القول عنه إنه تكعيبى وسيريالى، وأيضًا مهد الفنون الوحشية والتعبيرية. أما عن موضوعاته فهى تدور حول الحلم والأسطورة، والرمز والدلالة، واللغة وقوافيها، والسحر وصده، والسر وتفسيره، وهو الفن الذى يمثل فى اتجاهاته التعبيرية الطقس والشعيرة، والموت والحياة، والجناز والفرح، أى يمكن أن نجسد كل ذلك ونقول إن الفن البدائى يمثل الإنسان والحيوان، والكون والطبيعة[٢].

وإذا كان الفن البدائى حقق وجوده الدائم من خلال العلاقات بين الأشياء المرئية والخيالات الميتافيزيقية، وأيضًا بين الدوافع الروحية والغيبية، فكان عليه أيضًا أن يعبر فى الوقت ذاته عن الوجود المادى . وهو فى هذا التعبير كان حريصًا على تفرد الأسلوب عند الفنان، وعلى الإبداع الجمالى المطلق، دون تحفظ ودون اهتمام بالقيم الاجتماعية المحيطة به، فهو فن سيطر على المكان وكسر حاجز الزمن بجمالياته المتفردة فى الشكل والموضوع. كذلك الفن البدائى يستهدف الإنسان والحيوان والتعبير عنهما فى بناء واحد ورؤية خاصة وبنسب ذاتية.

لذلك نستطيع القول بأن الفن الشعبى يعبر عن المادى أولاً وأخيرًا، ثم يبحث فيه بعد ذلك عن القيم الروحية والغيبية، ليحقق فى النهاية وظيفة نفعية تلبى احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية. وهو فى ذلك يعد فنًا محافظًا يدور فى فلك العادات والمعتقدات والوظائف، ويخضع دائمًا لحاجة الجماعة. ولذلك يمكن الإشارة إلى أن الفن الشعبى يوجه دائمًا نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبرًا عن (العمل)

---

(١) د. هانى جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٤٠ .

(٢) المرجع السابق، ص٤١ .

وعن (المنفعة) وعن (الحاجة) وسط الأشياء الإنسانية الأخرى. وعلى ذلك يعد الفن الشعبى هو فن العمل البيئى، ومن ثم فهو يمتزج فيه التفكير النفعى مع الأمور الوضعية فى الحياة. ويختلف تمامًا عن اتجاهات الفن البدائى الذى هو فن «يعيش الجمال وحده» ولا يجد الفن البدائى سبيلاً أمامه إلا الإبداع من أجل التعبير عن قدراته الفنية، وأن يتبع ذاته وحركة الطبيعة والكون لكى يخلق فنًا صافيًا جميلاً.

الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى:

للفكر الفنى التشكيلى الشعبى بصفة عامة، والفلسفة الجمالية على وجه الخصوص، تقليد ثابت وهو التقليل من أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية. إلى جانب ذلك التقليل من أهمية أثر الخيال عند المبدعين الشعبيين، كمصدر من مصادر التميز الموضوعى والبنائى بخصائصها، على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى(١).

لاشك أن الفكرة وتخيل عناصرها تلعب بتأثيرها فى خلفية الصورة، وأن الترابط بين التخيل والصورة النهائية يرجع إلى الوعى بأهمية تشكيل الخطوط وتنظيمها داخل العمل الفنى نزوعًا من الفنان الشعبى إلى معنى يطلبه ويحققه بأسلوب يكون مبرزًا لأصالة الروح فى الخيال والفكرة . كل ذلك يدعونا إلى القول : إن الفن الشعبى ليس فنًا تسجيليًا لفن الماضى، ولا فنًا تقريريًا عما كان فى الموروثات، ولا هو بناقل فقط عن ماهو موجود حوله، بقدر ماهو فن تجريبى، تتنوع فيه الأساليب وتتفاوت فيه الصياغة الفنية. إن توظيف الفكرة بشكل منطقى واع بالتعابير وبالمفردات التى يستخدمها الفنان الشعبى تطبق بترابط الفكرة، ثم تخيل أدواتها وبنائها فى داخل الصورة النهائية. وعلى ذلك فإن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لاتحقق للظاهرة الجمالية معناها الموضوعى، وتفقد وجودها الاجتماعى، بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعى لتحقق صفتها الشعبية. إلى جانب ذلك فالنموذج الفنى الذى تمثله الصورة ليس دلالة تختار بعفوية أو بالمصادفة، ولكنه يتحقق بجوهرة الاجتماعى والجمالى فى آن واحد(٢). ويكون فى هذه الحالة تعبيرًا لفن نوعى له سماته الفريدة، ويكون الأسلوب فيه هو الممثل لقيمة وراثية باعتباره فنًا شعبيًا.

خلاصة هذا، إن كل هذه الصور الجمالية التى تملأ الحياه الشعبية تمتاز دون شك بالمراحل الأكثر تحديدًا من الأساليب التجريبية فى الفن، وتختص بدورة طويلة من الاتصال الاجتماعى تمكنها من أن تكون الرمز الحسى والملموس للتكرار الخيالى وللصفة الشعبية فى الفن، ولكن يظل مع ذلك عنصر الخيال ودوافعه فى الفن الشعبى هو الذى يمثل المقياس الأول للإبداع الفنى.

وهناك أيضًا الرمز الفنى ومن الأهمية بمكان الكشف عنه والتعرف عليه، حيث يتخذه الفنان فى حركته ارتكازًا للتعبير عن الحالة النفسية والإطار الموضوعى، وذلك فى عملية تبادلية تتناول الفكرة والخيال بالتحوير المناسب حينًا، وبالتشخيص المرسم أو المجسم حينًا آخر. ويتم هذا الشكل فى عملية تاليفية متجددة وذاتية. إن الفنان الشعبى فى هذا كله يلجأ إلى الأساليب التجريبية المدعمة بالخبرة،

(١)، (٢) المرجع السابق، ص ٤٧، ٤٩ .

فيسلم مجتمعه تلك الفكرة، وذلك الخيال، وهذا الرمز فى صورة مرئية. وهكذا فإن تفهم هذه الحركة فى التعبير الفنى، وخصوصيتها، يساعد كثيرًا على أن نستخلص فى النهاية موضوعًا تشكيليًا يتضمن الفكرة والخيال والرمز فى إطاره التعبيرى، ونستخلص مع هذا طبيعة الفن الشعبى(١).

فى الفن الشعبى، كان من المستحيل علينا أن ننتقل من الصورة إلى فروعها، أو من الفروع إلى الصورة، دون أن نلمس حضور نوع من الإبداع الفنى فى الوقت الذى يحقق فيه الشكل الدال على شعبيته. فالشكل فى الفن الشعبى وحدة واحدة تتضمن كل النواحى الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفنى. والفكرة والخيال بالنسبة إلى صياغة الشكل الجمالى عاملان مجردان ابتدعهما الإنسان مع تاريخ الإبداع الشعبى، والتجارب والميول الإنسانية نحو الفنون الجميلة(٢).

والفن الشعبى، بين استلهام وتوظيف عناصره الجمالية والموضوعية يجعلنا نؤكد على أثر الأبعاد الاجتماعية فى صياغة الوحدة التشكيلية صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية فى مدلولها وقيمها الإنسانية. فالفنون الشعبية بدون أبعاد اجتماعية ليس لها خصوصية، ومع هذه الأبعاد فإننا نضيف إليها وإلى العوامل البيئية عاملاً ثالثًا هو عامل الزمن المتغير والبعد التاريخى له.

وبما أن الفنون الشعبية إنتاج محورى فى الثقافة المادية، ولها دور رئيسى فى التعبير عن الأبعاد الاجتماعية من واقعها المستمر والتاريخى، فتقوم على مدى تأثرها بالمعطيات التاريخية من واقع الزمن المتغير مؤدية بذلك وظيفتين أساسيتين: (٣).

أولهما: الفنون الشعبية تتضمن أشكالاً تعبيرية وأنماطًا إنتاجية تتفاعل مع حاجة المجتمع، وتعبر عن خواصة النفسية والعملية، وهى آداة للتغير التعبيرى والشكلى للوحدات الفنية. وفى الوقت نفسه تقوم الإبداعات الشعبية بدور تنموى، يكون بتأثيره عوامل الضبط بوسائل الانتشار والتوثيق فى كل مرحلة تاريخية.

ثانيهما: الفنون الشعبية من واقع انتمائها للثقافة المادية تصبح إنتاجًا متميزًا بشعبيته وأصالته، وارتباطه بالخبرة الحرفية وبأنماطه الجمالية، إلى جانب دلالته الثقافية والوظيفية، فهى لاتساعد فقط على التكيف الإنتاجى مع متطلبات وحاجة أفراد المجتمع لهذا الإبداع، بل تساعدهم على تقبل المؤثرات الجديدة التى تصاحب التطور التاريخى والنظم المستحدثة المصاحبة له من وحدات تشكيلية وزخرفية وبنائية، أى أن الفنون الشعبية مع ثقافتها المادية وبعدها التاريخى تعمل على تكيف الأفراد لهذا البعد النامى فى اتجاه المستقبل. وبهذا تجعل العلاقة بين نواتج الفنون الشعبية وبين حاجة المجتمع فى تفاعل دائم، وفى حركة إنتاجية دافعة لاستمرار الإبداع والحرف التابعة له.

ولزيادة التأكيد على ذلك، فإن الأبعاد الاجتماعية بدورها هى أيضًا فى حالة نامية فى محدداتها السلفية، وهذه ليست إلا حقيقة واقعية. وبمعالجة هذه الحقيقة بتفهم يمكن الأخذ بالبعد التنموى كمنظور يحقق الأبعاد الاجتماعية وأشكالها فى الفنون الشعبية. وهذا لا يتأتى إلابعد هذه الإجراءات:

---

(١)، (٢)، (٣) المرجع السابق، ص٥٠، ٥١، ٥٦ .

١ ـ اكتشاف الأبعاد الحضارية التى مرت بالمجتمع، وأثر ذلك على مسار الثقافة المادية وعلى الإبداع الفنى فيها، وعلى تنوع الأشكال الجمالية والأنماط الحرفية.

٢ ـ هذا الاكتشاف لايحقق جدواه إلا بالدراسة التاريخية للعناصر الإنتاجية وملامحها المتغيرة، وضرورة مقارنة ذلك بالأصول الأولى للثقافة المادية.

٣ ـ تصنيف الأبعاد الاجتماعية المؤثرة بحكم علاقتها بحدود التغير النامى فى الوحدات الإنتاجية وورشها أيضًا[١].

والجدير بالذكر أن موضوع الاستلهام والتوظيف يرتبط أوثق ارتباط بالأبعاد الاجتماعية وموضوعاتها وميادينها البحثية، وهى:

أولا : البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية:

يجب أن يكون واضحًا أن فكرة الإبداع الشعبى كتعبير عن الذوق الجمالى فى المجتمع لا يمكن ان تنفصل عن الأبعاد الاجماعية؛ فالفنون الشعبية ليس فى الإمكان أن نحددها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية. فالفنون الشعبية فى بيئة، والبيئة هى بمثابة الخصائص التى تحدد الصفات النوعية لهذه الفنون، وهذه الصفات تتحول إلى سمات فطرية موروثة، وكل هذه السمات هى ما ينشأ عن تلك الصفات البيئية، من أبسط أنواعها وأعمها إلى ما هو أعمقها وأعقدها، وإن اختلاف نسبة تراكيبها ودرجة حدتها تثمر خصائص تعبر عن الأشكال الأصلية والتراثية.

ومن المنظور السابق تبرز هذه الخصائص:[٢]

المكان وخصائصه:

وهو البيئة التى تحمل المؤثرات الطبيعية والمناخية والتضاريسية، التى فى وحدتها تشكل الإنسان وتعايشه فى واقعها وفى رموزها أشكال طبيعية وغيرها.

الوراثة الاجتماعية:

إذا كان الجنس هو الذى يحدد الصفات البيولوچية لأفراد المجتمع، فإن الوراثة الاجتماعية تتحدد بالتقاليد والعادات، كلها من صنع المجتمع ذاته، ومن خبرته المتوارثة نتيجة الدوافع والرغبات والمصالح المشتركة، ونتيجة التفاعل الإنسانى مع المكان ومع نوعية الثقافة السائدة. ويمكن أن نشير إلى أن الكشف عن الصفات المميزة لمجتمع ما، لا يمكن أن يتم إلا فى حالة المعايشة مع أشكال الوراثة الاجتماعية والصفات البيولوچية وطبيعة المكان، بالإضافة إلى ذلك الاهتمام بنوعية الخبرة الإنسانية التى تراكمت عند الأفراد وشكلت معها ثقافتهم.

---

(١)، (٢) المرجع السابق، ص٥٧ ، ٥٨.

ثانياً: الثقافة المادية والفنية:

إن لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، تعبر عنها وتعمل على استمراريتها. ولذلك فهى توصف بالثقافة المادية علاوة على ما تتضمنه من عناصر جمالية وتشكيلية إلى جانب الوظيفة التى تحددت لها. فالثقافة المادية هى التعبير الملموس والمحسوس عن النمط السلوكى تجاه العقيدة والتقاليد والعرف والممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذه الثقافة تأخذ طريقها نحو التشكل بخبرة الجماعة وحس الأفراد إلى التعبير عن احتياجاتهم العملية والمعيشية والروحية. وهذه الثقافة الفنية والمادية هى السمة الجمالية والإبداعية البيئية التى تعرف الإنسان الجمعى وبيئته الخاصة(١).

وفى الثقافة الفنية والمادية تندمج الأبعاد الاجتماعية مع المنتوجات الإبداعية، وتمتزج بعضها بالبعض الآخر، وبذلك تحدث عملية نقل الخبرات، وينشأ نتيجة لذلك الوعى الجمالى الجمعى الذى هو قابل للانتشار بين أعضاء المجتمع. وعلى هذا فإن انتشار الوعى الجمالى الجمعى يؤدى إلى خلق حالة من التواصل الفنى لأشكال فنية متميزة ببيئتها.

والربط بين الثقافة المادية والوظيفة أمر مهم للدلالة على تنوع المنتوجات مع تنوع الوظائف التى تؤديها فى الحياة. وقد يختلف الإنتاج من عصر إلى عصر بتنوع الحاجة وبتجدد الخبرات ، فيلجأ الفنان الشعبى إلى تطوير إنتاجه ليتوافق مع الحاجة النامية. والربط بين الثقافة المادية ومبدعيها أمر أكيد فى عملية الإضافة والتجديد ونماء العمل الفنى؛ لأن المبدع يحاول دائمًا آن يوظف ملكاته الفنية توظيفًا يبرهن به على قدراته الإنتاجية بصورة تجعله أكثر شهرة وأعمق أثرًا.

وأما تكوين الثقافة المادية وعناصرها التشكيلية المختلفة فإنه يعود إلى نمط ثقافى على درجة مثالية عالية فى المجتمع، يقوم المبدع الشعبى بالدور الرئيسى فيه، من خلال استخلاصه للرموز أو تجريدها، وعندما يستجيب الأفراد إلى مثيرات هذا الفعل الفنى. وسوف لا نجد اختلافًا كبيرًا بين أذواق الافراد نظرًا لألفة هذه المثيرات التى تبثها الأعمال الفنية، ووضوح معالمها والحاجة إليها فى حياتهم، وفى مناسباتهم الاجتماعية المختلفة(٢).

و للحرف الشعبية أهميتها فى الثقافة الشعبية، ونردد دومًا أن هذه الحرف ونوعيتها وتاريخها سوف تختفى إذا لم ينجح الفكر المصرى فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوچيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفى، وإخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض، ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتاجاتها استغلالاً مفيدًا يضمن لهذه الحرف مستقبلها. وهذا ما سوف نتناوله فى الجزء التالى من هذا الفصل.

* * * * * * * * *

(١)، (٢) المرجع السابق، ص. ٦٨ ، ٦٩.

تأثير التكنولوچيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية:

إن الحرف الشعبية ليست فى أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الإنسانى كما هى فى الحرف التلقائية والمقصود هنا بالطابع الإنسانى السمة الإبداعية فى التعبير والأداء التشكيلى، بعيدًا عن نمطية الأسلوب وأشكالة المتكررة، وبعيدًا عن النماذج التاريخية والبعد التجارى فى أغلب الأحوال؛ حيث إن الإنتاج البيئى هو نتاج لمنفعة صاحبة بالدرجة الأولى سواء كان للتزين أم كان إنتاجًا يحقق تلبية لمعتقد شعبى، كما هو موجود فى أغلب الأشكال اليدوية لمجتمعات البدو والنوبة، وبعض منتجات البيئات الزراعية المشهور عنها نوعية محددة من المحاصيل ومنتجاتها(١).

والحرف الشعبية ليست فقط هى المنتجات التى نتعارف عليها بمنتجات خان الخليلى أو منتجات أخميم او جلاليب كرداسة.. إلخ، وإنما هناك حرف أخرى اشبة بالمهن الثابتة كالمنجدين - وصانعى الادوات الزراعية اليدوية - ومنتجى التمائم والتعاويذ، والمسابح وغيرها - ومعدات الصيادين والبحر وصانعى المراكب - وصانعى الحلى - المزخرفين والنقاشين وراسمى الوشم، ومنتجى اشغال الخوص والجلود وبائعى المنتجات الفخارية والخشبية - صناع عربات الكارو والحنطور والسروجية - وتجهيزات القهاوى والحمامات الشعبية والنساجين والغزالين والعقادين والفحامين والعطارين والشماعين - وصانعى أدوات الزار وملابس الصوفية والدراويش وأعلامهم وشعاراتهم - وغيرهما من المجالات الأخرى كالمعمار الريفى وأبراج الحمام والحدادين والنحاسين والحصير والأسواق الموسمية والموالد.. وصناع الآلات الموسيقية الشعبية.. إلخ، وذلك إلى جانب ما يصاحب هذه المهن والحرف من نداءات وأغان وأمثال وعادات وسلوكيات خاصة بكل حرفة.

وفى تحليل لتصور العالم أبو حامد محمد الغزالى (١١١٤/١٠٥٩م) فى مجال الحديث عن الحرف والصناعات أنه قال: إن الحرف التقليدية هى الحرف والصناعات والأعمال التى ترى الخلق منكبين عليها. وسبب كثرة الاشغال هو أن الإنسان مضطر إلى ثلاث: القوت، والمسكن، والملبس، وذلك للغذاء والبقاء ودفع الحر والبرد" . وأنه قال أيضًا: "وقد خلق الله تلك الأشياء للبهائم صالحة بطبيعتها للاستعمال، أما الإنسان فدعاه إلى إصلاحها لتلائم طبيعته، ولذلك حدثت الحاجة عند الإنسان إلى خمس صناعات هى أصول الصناعات، وأوائل الأشغال الدنيوية، وهى: الفلاحة والرعاية والاقتناص والحياكة والبناء" (٢).

إن أهم الملامح التى تحددت فى منظور العالم أبو حامد الغزالى لتعريفه عن الصناعات والحرف التقليدية ونشوئها واستمراريتها ونموها هى:

١ - الحاجة إلى التصنيع وإلى الإنتاج.

٢ - أهمية الخامة البيئية فى تحديد الحرفة وعمالها.

٣ - التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق نوع من التكامل بينها.

---

(١) د. هانى جابر، مرجع سابق، ص ٢٣٩ - ٢٤١ .

(٢) المرجع السابق، ص٢٤١ .

٤ ـ أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها.

٥ ـ المظهر النفعى للمنتج وأهميته عند أرباب الحاجات،

٦ ـ البناء الاقتصادى والعملى للحرف، وحاجة الحرف إلى تمويل وأسواق لتصريف السلع[1].

وتخضع الحرف التقليدية إلى مظهرين من مظاهر حركتها العملية وهما: المظهر النفعى، والمظهر الاقتصادى. فكلا المظهرين لا يستغنى عن الآخر ولا وجود لحرفة ما بعيدًا عن الجمع بين المظهرين باعتبارهما قاعدة صلبة لبناء أى حرفة.

فالمظهر النفعى حقيقة يقابل الظاهرة الوظيفية للمنتج التقليدى، بالإضافة إلى أن حضوره ورواجه راجع إلى الدور الوظيفى الذى يقوم به فى حياة أرباب الحاجة وأن هذا الحضور متوقف على قدرة اى حرفة على فرض أهميتها. وبالقطع لن يتحقق هذا إلا إذا كان المظهر النفعى معبرًا عن الظاهرة الوظيفية التى من أجلها صنع وطرح للبيع. ودراسة أهمية المظهر النفعى والصور التى كانت عليها الحرفة فى الماضى ثم إعادة تطبيق العوامل المؤثرة التى عاشت مع تطور الحرفة وخاماتها والتى صاحبت نظرة المجتمع فى تطورها العملى والمهنى، وأثر ذلك على تغيير الشكل والمضمون للمنتج خلال رحلته الطويلة. كذلك دراسة تأثير الاتجاهات الصناعية المعاصرة والبديلة ودورها على مستقبل الحرفة.

تأثير المعاصرة والحداثة على التغير فى الحرف والصناعات الشعبية :

لقد انقضى الزمن الذى كان يؤكد فيه على أن الإبداع فى الفن الشعبى حالة من السكون الشكلى والموضوع الأبدى، وعلى أنه النتاج، يتطلب فى تشكيله بعدًا ثقافيًا بيئيًا وتقليديًا حرفيًا، باعتبار أن هناك دومًا دورًا للإبداع الجمالى والنفعى المتوارث فيه عن أجيال متعاقبة[2]. هذا الإبداع شكل فى تاريخه المتواصل فى المكان أنماطًا فنية وتقاليد عملية ووحدات جمالية، حددتها وتبنتها الجماعة، من خلال الإحساس بها ومعايشتها وممارستها بصفة دائمة . وانقضت مع هذا أيضًا تلك الحقيقة التى كانت تربط بين موضوع المادة الإنتاجية وخواص الثقافة المادية بأشكالها الاجتماعية والفولكلورية فى كل بيئة، وباعتبار أن ما كان فى الماضى دليلاً للإشارة على خصوصية الثقافة المادية وتميزها من مكان لآخر.

بالإضافة إلى هذا كله، يمكن القول إن الإنتاج الحرفى والصناعى التقليدى والبيئى لم يعد إنتاجًا يمثل مجالاً للتعبير النفسى والعقائدى والترويحى، بل ولم يعد الفن الشعبى بدوره وخصوصًا الثقافة المادية فيه بما تتميز به من أشغال يدوية، تمثل حالة من التقارب مع الزمن الفعلى المحيط بالجماعة، والذى يمثل جانبًا مهمًا منه الاستفادة من وقت الفراغ، والزمن الحسى الذى يندمج مع وجدان الجماعة بالعمل والإنتاج اليدوى. باعتبار أن الاتجاه فى الماضى كان يميل نحو الاستفادة بالممارسة اليدوية فى الأشغال النفعية، ولذلك كانت الحرف حين ذاك تمثل الحركة الدافعة للإنسان البيئى ليقطع بها الوقت، ولينتج

(١) المرجع السابق، ص ٢٤٢، ص٢٨٧ .

عملاً مفيداً. وهذا وحده هو الجانب التربوى فى الثقافة المادية، والذى يتشكل فى النهاية كسيمفونية أدائية جماعية من الثمن والإنتاج قوامهما الأصالة والتواصل ليستمتع به أفراد المجتمع كله.

وفى الواقع أن الإبداع فى الحرف الشعبية حاليًا وفى الحداثة والمعاصرة، من أهم أبعاده هو معايشة متطلبات السوق وأساليبه الإنتاجية الاقتصادية والاندماج مع آليات الإنتاج الميكانيكى وأجهزة الحاسب الآلى، وغيرها عند تصور الشكل الفنى النهائى للمنتج الصناعى. وأن المبدع حاليًا قد تأثر إلى حد كبير من التغير الحتمى فى أنماط الإنتاج وفى البناء الحرفى والصناعى. ومن المشاكل المتعددة التى أفرزتها الجوانب المتعددة ومنها التنظيمية والإدارية وعلاقة ذلك بكل من قوانين العمل والصناعة والتخطيط والتسويق وغيرها. وهى أمور يجب مراعاتها عند دراسة الجدوى الاقتصادية، والتخطيط للتسويق عند إنشاء الوحدات الإنتاجية الحديثة قبل الحديث عن الإبداع والمبدع.[١].

كل هذا أخذ معه الفن الحرفى والصناعى التقليدى إلى طريق ومنحى مغاير تمامًا لطبيعتهما الأصلية تجاه مستقبل متغير دائم الحركة. وهذا المستقبل أصبحت فيه حتمية التحديث ضرورة، وأصبح المعيار فيه الذى يحكم الحرف برمتها ومبدعيها من الفنانين الأصلاء، يعود إلى عدم الثبات على التقاليد الموروثة، مع عدم التمسك بالقيمة الموضوعية للشكل والمضمون فى الفن الشعبى.

ومما لاشك فيه أن مشكلة الحداثة والمعاصرة فى الفن الشعبى الآن هى مشكلة اجتماعية اقتصادية تربوية. ومع هذا يمكن بالتحديد القول إنها فى الحقيقة ستؤدى حتمًا مع مرور السنين إلى تكوين نمط فولكلورى حديث يعبر به عن ثقافة المجتمع فى ذلك العصر وأذواق الجماهير فى حينها. إن أى منحى للتغير لا يأخذ المعطيات التى تعكسها فلسفة الحداثة ومستوى البعد الاقتصادى فيها بعين الاعتبار لايكتب له الاستمرارية ولا يحقق جدواه[٢]. إن هذا المعنى هو أحد الشروط الأساسية التى يرتكز عليها الإنتاج الشعبى الآن. وهو لا يتفق بالضرورة مع الخلفيات المعتادة حول هذا التخصص من الثقافة المادية، والتى نتعارف عليها كمعايير للتعامل مع عناصرها الشعبية الأصيلة. وهى التى تؤكد على الخلفية الإنسانية والجمالية والنفعية.

مما لا شك فيه أن تأثير الحداثة على التغير القائم أدى إلى امتداد الأثر على التراكم الكمى الإنتاجى المعاصر. والذى أصبح لا يؤدى بالضرورة إلى ترسيخ المبادىء السابقة عليه. بل على النقيض من ذلك أكدت الحداثة دورها وعملت على فرض تسلطها المادى والاتجاه نحو الربح السريع، وتجاوزت حدودها لتلقى بسلبياتها على المعانى الجميلة التى عبرت عنها الفنون الشعبية طوال تاريخها السابق على التكنولوچيا المعاصرة[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٨٨ .

(٢)، (٣) المرجع نفسه، ص ٢٩٣، ٢٩٤ .

فالحداثة والمعاصرة، والتكنولوچيا والتقدم، والتمويل والتربح يمكن أن تكون جميعها أدوات لقهر المبدع وتقييد حريته فى الإبداع والخلق الفنى، ولكن ذلك يتوقف على كيفية الاستفادة القصوى بكل معطيات التحديث فى تنظيم العلاقة بين ماهو موروث أصيل وما هم مستهدف من التغير المصاحب للمنظور الجديد. وأيضًا فى كيفية توظيف إمكانات العلم الحديث وادوات العمل الجديدة فى سبيل خدمة المبدع الشعبى والاستفادة بتحقيق رؤياه الفنية التقليدية من خلال حماية ملكة الإبداع والتصور الفطرى لديه للأشياء والأحداث والانطباعات الإنسانية لها(١).

مما سبق يتضح.. أن مفهوم الحداثة فى الفن الشعبى من وجهة نظر الآخرين تكتسب أهميتها من خلال علاقتها الوثيقة بالأطر المستحدثة فى المجتمع من التخطيط التنموى إلى جانب الرؤية المعاصرة على الفن الشعبى. وفى ذات الوقت فإن المفاهيم التقليدية والتى يقصد بها المبادىء الشعبية والمصطلحات الأخرى كالأصالة، والتعبير الفطرى والتلقائى والجمال المتفرد البيئى غالبًا ما تنطوى تحت مظلة التغير على نفس الخصائص التى تحكم طبيعة الإنتاج بظروفه الحاضرة ولايتميز فيه الإنتاج بعضه عن بعض إلا نسبيًا من موقع إلى آخر(٢).

إن هذه المفاهيم وإن تقاربت فى أغراضها، إلا أنه لا يجوز بالقطع أن تكون وحدها هى نقطة الارتكاز التى تبنى عليها مفاهيم الإنتاج الشعبى، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن معنى الحداثة ما لبث أن جرد من معناه ومن دلالته أيضًا، وذلك بعد أن تعددت وتنوعت المنشآت الإنتاجية الجديدة فى مواقع شتى(٣).

إن الفن الشعبى والحداثة تعبير ظهرت مشاكله مع أعمال تلك المنشآت، كما وضحت بعد أن انحسرت الأشغال التقليدية والبيئية، ومع انصراف الحرفيين والصناع عن الإنتاج اليدوى والتقليدى. وعند هذه اللحظة بدأ تشويه العمل الفنى تتجلى مؤشراته النوعية فى التأكيد على غياب البحث الميدانى الجاد عند هذه المنشآت، والذى يشتمل على سجل واضح لكل الموروثات الشعبية من حرف وصناعات تقليدية، وعن غياب التدوين العلمى للثقافات البيئية للمجتمع فى كل بيئة، وكل حسب نوعية إنتاجها.

و هكذا فإن العلاقات الإنتاجية بما فيها الإنتاج الذى تشرف عليه بعض المؤسسات الثقافية الحكومية؛ لم تعد تؤدى دورها المهم فى عملية التوازن بين الأصالة والمعاصرة. وكذلك لم يعد دورها فى دراسة تأثير التغير والتطور على طبيعة الموروث ذاته عن تطبيق رؤية العصر وأساليبه على إنتاجها نظرًا لعدم اهتمامها بالبحث الميدانى، ولعدم وجود المتخصصين فى هذا المجال بالشكل الذى يغطى احتياجات هذا العمل المهم والقومى.

٠٠٠٠٠٠٠٠٠

(١) المرجع السابق، ص ٢٩٤ .
(٢)، (٣) المرجع نفسه، ص ٢٩٦.

التوظيف ومستقبل التراث الشعبى:

لا يمكن مقارنة عصرنا هذا من حيث سيادة التقنية المعاصرة مع أى عصر سابق، لقد طغت الآلة الحديثة بشكل لم يسبق له مثيل حتى أن مبتكر هذه الآلة وهو الإنسان الحديث أحس إزاءها باغتراب شديد "فالواقع أن الإنسان دفع ثمنًا غاليًا لارتقائه إلى أشكال اجتماعية معقدة لقد ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أن تغرب الإنسان وانفصل عن الطبيعة وعن نفسه ذاتها" ومن هنا قد تدفع الآلة الحديثة الإنسان إلى الطرف الآخر المضاد لها حيث يحاول أن يمد جذوره داخل أرضه باحثًا عن مصادر زاده الفكرى الأول ومعرضًا عما تتيحه الآلة الحديثة من زاد فكرى وثقافى وأدبى قد يطغى عليه طابع النمطية والعمومية [١].

إن التكنولوجيا ذاتها هى محاولة خلاقة تشبه محاولة الفنان والموسيقار والكاتب أن الكثير من التعبير الخلاق للمدنية يكمن فى الأشياء التى صنعها إنسانها فى مبانيها وفى آلاتها.. إنها تعكس تجربة عصرنا الجمالية فهى تتطلب من البراعة والخيال والقوة والإبداعية والمهارة ما تتطلبه الإنجازات الأدبية والفنية أو غيرها من المظاهر الأخرى فى الثقافة العالمية"يضاف إلى هذا أن الآلة زودت الفنانين بالمواد والوسائط التقنية، ويرتبط مستقبل التراث الشعبى ومصيره بمستقبل الفن والأدب والتراث من إحساس بالتوازن والجمال داخل النفس الإنسانية.

ولو نظرنا الى أمة بأكملها أو شعب بأسره لبدت المسألة أكثر وضوحًا، والحديث من تيارات ثلاثة فى فهم التراث الشعبى هى تيار التغريب الذى يؤمن بكل ما يفد من الغرب الأوروبى والتيار السلفى ومنجزات العصر يوحى بأن هناك اتجاهات فكرية وثقافية وفنية ذات كيان واضح ودقيق ومحدد فى أوساطنا الفكرية والفنية وقد خلقتها معاناة حقيقية صهرتها وبلورتها فى مدارس قادرة على أن تبدو ذات ملامح حادة متميزة .

ولكن المنفذ الكبير الذى سينفد منه التراث الشعبى كى يبقى ويستمر هو "التوظيف: "إنه يجسد مستقبل التراث الشعبى ومصيره، والتوظيف هو إعادة صياغة الجزئيات والعناصر والشخصيات والآثار المنتمية إلى عالم التراث الشعبى وارتداء هذه الآثار جميعًا "أثواب" جديدة وأزياء عصرية تعكس ألوان الواقع وظلال العصر ويعنى التوظيف ضمنًا للتواصل بين الحاضر الآلى والماضى التراثى، إنه محاولة إيجاد أرض ثابتة تقف عليها التقنية المعاصرة وفى هذه الحالة تكون هذه التقنية أكثر إنسانية وأجدى وأعمق ويبدو التراث أكثر حداثة وأبعد أثرًا[٢].

إلا أن هذا التوظيف يقوم على دعائم وأسس أبرزها الفهم العميق الواعى للتراث الشعبى ودوره بوصفه مهاد التفكير الأولى وجذور المعتقدات واشتمل على قدر كبير من الحس الإنسانى والروح والسماحة والصدر الرحب فينبغى إذن أن يفهم هذا التراث وأن يستوعب استيعابًا شاملاً يمكن الرجوع

---

(1), (2)www.attagammua.net

إليه وهو فى ماهيته ومصادره الأولى أن الفنان التشكيلى أو الروائى أو الشاعر الذى يبغى توظيف التراث الشعبى يحتاج إلى مثل هذا الفهم الواعى العميق المدرك.

إن مهمة الفنان أو القاص أو الشاعر حين يوظف التراث الشعبى هى أن يوازن بدقة بين عصره والتراث بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضى من خلال العمل الفنى، فإذا كان الواقع وما يحمله من ظروف وملابسات ومعاناة هو الوجه الأول لعملية التوظيف فإن الوجه الآخر هو التراث الشعبى بعناصره وجزئياته، فإذا طغى العنصر التراثى فى العمل الفنى كان صورة مكررة للأصل التراثى، وفقد بذلك صفة الإضافة العصرية الجديدة للتراث والرؤية الحديثة له. وأما إذا طغى الواقع والعصر فى العمل الفنى بحيث يخرج هذا العمل من إطار التوظيف التراثى سيفقد شرطًا أساسيًا من شروط التوظيف وهو حضور العنصر التراثى.. ويظل التوظيف لعناصر التراث وجزئياته هو المستقبل الواعد الذى يستمر من خلاله التراث الشعبى بعد أن تنتهى مرحلة جمعه وتصنيفه وفرزه حيث تبدأ مرحلة أخرى هى مرحلة الاستفادة من هذا الرصيد الضخم ويتولى الفنان الماهر مهمة التأثير الواعى بهذا التراث حين يختار ما يناسب إحساسه الفنى، فيما ورثناه من آثار لتماثيل ونقوش وأدوات تشهد فجر الفنون التشكيلية التى يمكن للتراث الشعبى اليوم أن يمدها.

الشخصية فى الفن المصرى بين الحرفة والهواية:

كانت الحركة الفنية رغم حداثتها - حين ظهرت بصورة رسمية فى عام ١٩٠٨ - تاريخ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة على يد الأمير يوسف كمال[١]، كانت قد بدأت قوية، ومتسقة إلى حد بعيد مع التيار القومى العارم الذى كان معنيًا بطرح قضية الاستقلال الوطنى على الساحة عن طريق النضال.

كان طبيعيًا أن يخرج من بين ثنايا هذا المعطف القومى فنانون أفذاذ يتبنون نفس التوجهات والآمال، ويساعدون على خلق تيار وطنى فى سياقه وأوصافه، مثل محمود مختار ١٨٩١ - ١٩٣٤، ومحمد ناجى ١٩٥٦ - ١٩٨٨، ومحمود سعيد ١٨٩٧ - ١٩٦٤، وراغب عياد ١٨٩٢ - ١٩٨٢، ويوسف كامل١٨٩١ - ١٩٧٢، وحبيب جورجى ١٨٩٢ - ١٩٦٥م.

ترجم محمود مختار فى تماثيله النبض القوى الواضح للنضال المصرى، وللكبرياء الوطنى، وعبر عن فحوى الضمير الشعبى فى ازدرائه الكلى للمحتل الأجنبى، والرغبة فى الالتحام بالشعب وفى تمجيد الأبطال القوميين. كانت قضية البحث عن الشخصية هى البديل الغائى فى مواجهة المسخ القائم[٢]. وبينما كان راغب عياد منشغلاً فى تصاويره بتجسيد الوجدان الشعبى محملاً بتلك المواريث العميقة لقيم المصريين الروحية، كان محمود سعيد ومحمد ناجى قد انسلخا - طواعية واختيارًا - عن مهمة التعبير لصالح الطبقة العالية التى كانا ينتميان إليها. لقد سببت تصاويرهم المشبعة بآفاق الضمير الوطنى صدمة فجائية فى مواجهة القيم الرجعية المعادية التى كانت تتبناها المفاهيم الملكية.

---

(١) عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، مرجع سابق، ١٩٩٧، ص ٨.
(٢) المرجع السابق، ص١٣.

فحين رسم محمود سعيد حياة الصيادين على الشواطىء، وحشد فى أعماله الجمال اليومى لتلك الفتنة الخافية فى وجوه بنات الحضر وإيماءات العيون المشعة وخلجات الوجوه المكبوتة المشاعر، والريف، وكرس جانبًا كبيرًا من أعماله للتعبير عن حياة أولئك البسطاء، والفقراء والباعة المتجولين، وحاملى البيارق، والصيادين،[١]. وفى الجانب الآخر كان محمد ناجى يرسم المجتمع المصرى الفلاحين، والعمال، وزمن الحصاد. وفى إحدى صوره الشهيرة العملاقة رسم الشعب المصرى بجميع طوائفه وفى وسطهم الشيخ المسلم، والقس المسيحى يتبادلان معًا حمل الصليب والهلال، تجسيدًا للوحدة الوطنية والروحية والعرقية.

كانت ثورة ١٩١٩ الشعبية نتاجًا منطقيًا للمعتقد وللوجدان المصرى الذى مهد لها. كانت تمثل مصداقية كاملة للأفكار، وللثقافات، وللفن، حيث تعالت فى الفترة التى أعقبت تلك الثورة صيحات الدعوة إلى إحياء تراثنا والاستفادة منه ، حيث أخذت أعمال الجيل الأول تتبلور وتعكس آثارها فى الحياة الثقافية، مما جعل لهذه الحقبة ملامح أثرت فى اتجاهات التعبير الفنى، والآمال الشعبية التى أخذت تميز هذه الفترة على وجه من الصعب أن يتكرر[٢].

وفى النصف الثانى من العشرينيات وحتى النصف الأول من الأربعينيات، كان هناك تيارًا تحتيًا قويًا يجرى لحقن العقول المصرية بهدف النحر فى كيان النموذج الشعبى، وإحلال بدائل معاكسة، وطيعة. ولم يكن غريبًا ـ حينئذ ـ أن يقتحم ضمير الحركة الفنية الوليدة عشرات من الفنانين الأجانب وهم مدعومين بالكثير من التوقير والاحترام ، من قبل الطبقة الأرستقراطية المصرية، وتبنى بعضهم، الأمر الذى جعل من الإبداع التشكيلى مجرد ممارسات جمالية مطلقة، لإرضاء الرعاة وأولى الأمر[٣].

كان التوغل قد وصل إلى النخاع، وأحكم الحصار. وكان طبيعيًا ـ ربما ـ أن يخرج من جعبة هؤلاء الأجانب فنانون مصريون واقعون تحت تأثير التيارات العاتية، فإن الإغراء كان قويًا، والتوقير كان مضمونًا، وتحقيق الذات المفردة ـ أيًا كان ذلك التحقيق ـ رهين بمدى التجديف فى عمق التيار، ومنذ العام ١٩٣٨م كان قد تم انسلاخ ملحوظ بعيدًا عن تلك القيم الوفية للذكريات الشعبية التى سادت أعمال الفنانين المصريين فى السابق.

وفى أول بيان صدر بتوقيع الفنان المصرى كامل التلمسانى فى يناير ١٩٣٧م، قال فيه : " إن الحساسية الشرقية هى غطاؤنا" ولكنه تحت توقيعه أيضًا كتب مايلى: "بيان جماعة مابعد المستشرقين"، وهو وإن كان لجماعة "مابعد المستشرقين" حقًا، إلا أنه يحمل فى طياته ذلك الاعتراف الواضح المهذب بأحقية خروجه مع جماعته من ثنايا جعبة الفنانين الأجانب. تلك الجعبة التى نتحفظ على مراميها، وإن كنا لا نتجاهل ـ بالحق والإنصاف ـ وجهها الآخر فى حركة التعبير الفنى بصورة مستقلة للغاية.

---

(١) المرجع السابق، ص١٨.
(٢) بدر الدين أبوغازى: الفن المصرى المعاصر، محيط الفنون، جـ ١، الفنون التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٤٩.
(٣) مختار العطار: الفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ١٢٣.

وفى الفترة من عام ١٩٢٨ ـ ١٩٤٦ كان رمسيس يونان والتلمسانى، وفؤاد كامل قد اعتبروا فى مصاف الفنانين "السورياليين" بشكل قاطع، وإن كانوا بعد ذلك قد ذهبوا فى الفن إلى شوط آخر بعد عام ١٩٥٥م(١).

بداية النهوض :

وبالمقابل ظهر حسين يوسف أمين ١٩٤٠م، فى منتصف الأربعينيات، حين نادى بضرورة تكوين "جماعة الفن المعاصر" على أنها رسالة وهدف، مقابل حالات التردى التى بدأت تشكل الواقع المصرى. وكان من أبرز أعضاء الجماعة: عبد الهادى الجزار ، حامد ندا، ماهر رائف، سمير رافع، إبراهيم مسعود، كمال يوسف (٢).

كان نداء حسين يوسف أمين هو البداية من جديد. فالمعاصرة عنده كانت هى الغوص حتى القاع فى متن المأثورات الشعبية، وإحلال التقاليد والقيم المصرية الأصلية، على أساس أنها عناصر البطولات الوطنية، واستخدام الرموز المتخمة بمكنونات الضمير الشعبى فى رسوم الفنانين باعتبارها موجودات قدسية الطابع فى حد ذاتها. إن "الشخصية المصرية" فى مواجهة المحتلين كانت بحاجة إلى رحيقها الغائب، كانت بحاجة إلى إعادة تصنيف وتصحيف الصيغ المختلة السياق والأوصاف. وبعد عام واحد فقط كان قد انضم إلى هذه الدعوة فنانون ملتزمون ـ بحكم انتماءاتهم ـ إلى تمجيد المضامين السلفية، وعوامل التداعى "الميتافيزيقى" للخيال الشعبى، برغم انحيازهم ـ فى نفس الوقت ـ لتحديث الأساليب والصياغات وتجديد التراث. كانوا يريدون "فنًا مصريًا"، وليس فنًا يعد من قبيل "ما بعد المستشرقين".

أخذ أولئك الفنانون ينجزون تصاويرهم التى كانت تعالج موضوعات خشنة وقاسية بأساليب حوشية الطابع، وميتافيزيقية القالب، غير أنها ملتزمة على نحو قويم بذكريات المصريين لنموذج البطل القومى. كانت هذه التصاوير تعبر بالضرورية عن رفض ماهو قائم على اعتبار أنه واقع مزيف جدير بالسخرية، والمهانة. بل إن بعض رسومهم التى كانت تعبر بشكل فج عن القبح بالمقارنة للجماليات الرومانسية المصطنعة التى أخذت تفرزها طبقات مابعد الحرب الفنية(٣).

وكانت ثورة ١٩٥٢ هى النموذج المقابل لثورة ١٩١٩ الشعبية. كانت نتاجًا للسنوات العشر السابقة عليها، مثلما كانت ثورة ١٩١٩م، نتاجًا هى أيضًا، للسنوات العشر السابقة عليها. كان التمهيد يكاد يكون هو ذاته، وكذلك الفرز يكاد يكون هو ذاته.

فالثورة كانت منحازة للفقراء، ولأصحاب الأحلام الوطنية، للفلاحين والعمال . ومن هنا بدأ صراع "الأسلوب" الفنى. كان الفنانون مدعوون بصورة مباشرة لتجاوز مخاوفهم وشكوكهم حيال قضية التعبير الفنى. إن الحلم الوطنى الذى طال أمده قد بات من الممكن لمسه على نحو فعال وحقيقى، بحيث كان متعينًا على بعض الفنانين أن يتجاوزوا فكرة الثورة ذاتها بحثًا عما وراءها، بحثًا عن المستقبل. كانوا

---

(١) عز الدين نجيب، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٣.
(٢) المرجع السابق، ص٤٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٦.

يستطيعون حينذاك أن يمنحوا طموحاتهم الذاتية فى نطاق التقنيات الفنية السائدة فى العالم، واستقراء صيغ التعبير الفنى دون خشية أو حساسية.

الصراع بين الحرفة والهواية:

بناء على الشعارات الواضحة التى طرحتها ثورة ١٩٥٢م، من أجل الهوية المصرية والحلم الوطنى على الساحة، فقد بات على كثير من الفنانين أن يحددوا مواقفهم الإبداعية، والثقافية من وحى ضميرهم الصافى. وأيًا ما كان التقييم لطبيعة هذه المرحلة، فقد وجد الفنانون أنفسهم أمام حالة من الحرية جعلتهم مسئولون إلى حد بعيد عن التعبير عن شعارات الثورة التى كانت هى نفسها شعاراتهم هم. لذا فقد ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية وهى:

الاتجاه الأول (١٩٤٥ ـ ١٩٥٨)[١].

كانت هذه المجموعة التى أطلق عليها "جماعة الفن المصرى الحديث" بمثابة جزء من نبض حركة التحول الاجتماعى ذاته، يقف فى وسطها حامد ندا وعبدالهادى الجزار، وسمير رافع، وماهر رائف، وسيد عبدالرسول، وإنجى افلاطون، وتحية حليم، وحامد عبدالله، وأبوخليل لطفى، وعبدالقادر رزق، وحامد عويس، ومحمود مرسى. كان هؤلاء معنيون إلى حد بعيد بمسألة التعبير عن بنية "الشخصية المصرية" الجديدة من خلال الرمز من ناحية، ومن خلال التأكيد على فكرة الكبرياء والانتصار لجماليات الواقع المصرى الذى ظل مهانًا لزمن طويل.

لقد كانت أعمال أولئك الفنانين تمثل نوعًا من الطموح الفنى والسياسى الذى كان مدعاة للفخر والتأييد فى ذلك الوقت، وانتشرت حينئذ وسائل تعبير تطرح مجموعة موضوعات تمثل واقع الفلاح المصرى، وتمجد العمل، وتسجل الإنجاز. وبوجه عام فقد كانت لوحاتهم تمثل حالة من حالات الانتصار الذاتى، والكبرياء الوطنى.

فقد حاول كل من الجزار وندا وماهر رائف التغلغل إلى اللاشعور الجمعى ومخزون الرموز الأسطورية والخرافية، فى الزار والأحجبة والتعاويذ السحرية لدى الطبقات الشعبية، مما يمثل الحياة المصرية بواقعها التحتى، (اجتماعيًا واقتصاديًا) وعالمها الفوقى (قيميًا وثقافيًا) الذى نشأ فيه ثلاثتهم فى أحياء القاهرة القديمة. إذن كان التعبير الخرافى للحياة الشعبية هو الوجه الآخر للواقع الأجتماعى المتدنى فى مصر، ومن ثم فإنه تعبير يحمل فى طياته معنى الكشف والتعرية والنقد، ولا يحمل معنى التكريس لما فيه من قيم[٢].

لقد أخذ الناس يتحركون من قبورهم المظلمة عند عبدالهادى الجزار، بينما ظلت القطة على ذلك النحو المتواتر التى رسمها بها "الجزار" تمثل معادلاً يكاد يكون غائبًا للضمير الحى. وفى لوحات أخرى كان الجزار قد خصص للرجال الموتى فى مقابرهم رصيدًا هائلاً من السخرية المريرة، وفيما قبل ذلك ـ

---

(١) رشدى إسكندر، كمال الملاخ، صبحى الشارونى: ٨٠ سنة من الفن، (١٩٠٨ ـ ١٩٨٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٠.
(٢) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ٤٦.

أى فى العام ١٩٤٩م، فإنه كان قد جعل "الفأر" يزحف فى البيوت، ويأكل النسوة، ورسم تجار الغيب على أنهم اشرار جالبون للتفزز والقذارة.

على حين كان حامد ندا قد اختار رمزه الشهير "الديك" فى أعماله جميعًا على وجه التقريب فهو ديك لا يعرف الاستكانة أو الصمت بل إنه كان كذلك معادلاً "للاحتمال" مثلما كان "الزير" عنده معادلاً للأخلاق، ومثلما كانت "السمكة" عنده أيضًا رمزًا عموميًا لفكرة "الخير".

واذا كانت تلك المرحلة من إنتاج الجماعة قد أرتبطت بالمدرسة السريالية الأوروبية، فإن فى ذلك قدرًا كبيرًا من التبسيط .. ذلك أن عالمهم لم يكن عالم العقل الباطن المعبر عن الشعور الجامح، بل كان نابعًا من تيار اجتماعى تحتى يمثل خبرة الشعب وهموم المجتمع وخصائص الشخصية القومية، أكثر مما يمثل حالات طقوسية لفئة محدودة من المشعوذين فى قاع المجتمع(١).

أما فى الجانب الآخر من هذا الاتجاه الأول، فإننا نجد سيد عبدالرسول وتحية حليم، وغيرهم مثل : حامد عويس، على دسوقى ، أحمد الرشيدى، كمال يكنور، فهولاء تتوافر فى أعمالهم القيم الفنية بجذورها التراثية والبيئية وارتباطها بالموضوعات الشعبية، وقد عبروا عن الشوق الى إحلال الجماليات المصرية باعتبارها معادلاً للكبرياء(٢). فإن الجمال لم يعد قائمًا لديهم فى مدى صمت الطبيعة. كما أن الجمال لم يعد زهورًا شجية اللون فى أوانى الزينة المنزلية. ذلك أن الجمال عندهم لم يكن موقفًا محايدًا تجاه "الأخلاق"، بل كان جزءًا من طابع التعبير ـ أيًا كان التعبير ـ جزءًا من وجهة النظر، جزءًا من "المسألة" حين يصعب التعرف عليه منفصلاً أو مستقلاً عن بقية العناصر فى العمل(٣).

رسم سيد عبدالرسول عروسة المولد الشعبية، وبائعات البرتقال، كما رسم حامد عويس الفلاحين، وجامعى المحاصيل، ورسمت تحية حليم الصيادين ورقصة التحطيب، والأسواق العمومية، والحوارى المملوءة بأطفال الفقراء وهى ضنينة بضوء الطبيعة.

لم يكن الهدف إذن هو تملق أذواق المشترين، أو أن يلوذ الفنانون بمتعة الانتشار، بل إنه كان حالة من حالات إثبات الوجود. كانت "هواية" معادلة لمعنى"النبل والشرف" بمفاهيم زمانها. ومادامت "الحرفة" هى نقيض الهواية، فإن الخروج إليها كان شائكًا. ثم إن اختراق الحواجز بين "هواية الفن"، وحرفة الفن"، كان فى ذلك الزمان تطلعًا شائنًا.

الاتجاه الثانى (١٩٧٢ ـ ١٩٨٥)

أما الاتجاه الثانى فكان يضم مجموعة من الفنانين هى بمثابة "نتاج" لعملية التحول الاجتماعى ذاتها، ولكنها ليست من أسباب بعثها. إن الشعارات الوطنية التى أخذت الثورة على عاتقها مهمة نشرها وتحقيقها، قد استطاعت أن تفرز لنفسها مؤيديها على نطاق واسع. وبعد أن كانت قضية النضال الوطنى

(١) عز الدين نجيب: المرجع السابق، ص ٤٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٧٢.
(3)www.a-almadenah.com/forums/showthread.php -

الأساسية هى التحرر من الاستعمار الأجنبى، فإنها قد تحولت بعد طروحات الثورة إلى قضية محورها البحث عن بنائيات الشخصية المصرية. ومادام أنه من العسير نظريًا وعمليًا، التنقيب عن هذه "الشخصية" من خلال المفاهيم الاصطناعية ـ قبل الخمسينيات ـ التى كانت تقدم واقعًا كاذبًا، وحقيقة مختلفة لمجموعات المشاهدين، فقد جرى التوجه بالضرورة إلى البحث عن ماهية الينابيع التى يمكن الارتكاز على عناصرها فى صياغة فن مصرى يحمل مقومات العصر.

كان الفارق دقيقًا، والاختلاف شاسعًا بين المجموعة الأولى التى تمثل "الاتجاه الأول"، وبين المجموعة الثانية التى تمثل "الاتجاه الثانى"، وذلك لثلاثة أسباب :

أ ـ فى الاتجاه الأول، كان الفن مستندًا على عوامل أساسية من بينها حسن النية، وتلقائية التعبير، وطبيعة المهمة المطلوبة. باختصار كان نوعًا من ردود الفعل التى استوجبتها الضرورة. على حين أن مجموعة الاتجاه الثانى لم تكن تصدر تعبيراتها عن ردود أفعال بقدر ما كان فنها واعيًا بمهمته، وربما متعمدًا فى بعض الحالات.

ب ـ كانت مجموعة الاتجاه الأول فى مواجهة محتل أجنبى مع عمليات متواترة من الغزو الفنى والثقافى والفكرى، على حين أن مجموعة الاتجاه الثانى كانت متحررة من تلك القواعد التقليدية لمفهوم النضال، فى حضور حكم وطنى مصرى، يعالج هو بنفسه الأفعال مباشرة، وردود الأفعال على السواء.

ج ـ كانت مجموعة الاتجاه الأول جزءًا من بين عناصر التجهيز لحركة التحول الاجتماعى، على حين آن مجموعة الاتجاه الثانى كانت فرزًا من صميم التحول ذاته.[1].

كيف كان يمكن استعارة التقنيات القاعدية لصنع الفن، وكيف يبدو العمل الفنى ناطقًا بلغات الزمن الحديث، ويكون التعبير فيه شجيًا بتراث صانعه. ولذلك فهناك منابع استقى منها «رواد جماعة الفن المصرى المعاصر» وتأثرت بها الحركة الفنية التشكيلية المصرية مما اصطلح على تسميته «الفن الشعبى» وهى:

المنبع الأول :

اللجوء إلى الريف والقرية المصرية، التى كانت ومازال محتفظة بخمائرها، وتقاليدها الراسخة، ومحصنة ضد يأسها وعذابها، بالأسس الحضارية الضاربة فى أعماق الزمن.

كانت العادات، والتقاليد، والسلوك اليومى، ومفهوم العقيدة، والزواج، والموت، والميلاد، والأعياد، والملاحم، والغناء والحصاد، وتقديس النيل، مع مختلف الغيبيات العالقة فى الذاكرة، هى بذاتها "المناهل" التى تمثل العنصر البنائى الحى للشخصية المصرية كما رآها أصحاب ذلك المنبع الأول. وفوق ذلك جميعه، كان هنالك "الفلاح المصرى"، الذى أخذ يمثل ظهوره الطاغى على الحياة الفنية حالة من التحدى والكبرياء لطبيعة المفاهيم التى كانت تعمل جاهدة على نبذ الفلاح المصرى وازدرائه كما لو كان مواطنًا من الدرجة الدنيا لا يستحق ـ حتى ـ مجرد الالتفات.

(1)www.a-almadenah.com/forums/showthread .

فلعله كان طبيعيًا آنذاك أن يظهر جيل جديد من الفنانين ـ أمثال جمال السجينى، وكمال خليفة، وأحمد عبدالوهاب، وآدم حنين، وأنور عبدالمولى، وصالح رضا، فى النحت ، ومصطفى احمد، وجاذبية سرى، وجمال محمود، وعمر النجدى ، وجورج البهجورى، ورفعت أحمد، وفاروق شحاته، ومصطفى الرزاز، وفؤاد تاج فى التصوير والحفر، والمجموعة التى أطلقت على نفسها اسم "جماعة التجريبين: سعيد العدوى، مصطفى عبد المعطى، ومحمود عبدالله" بالإسكندرية (١٩٣٧ ـ ١٩٧٢م). بل لعله كان طبيعيًا أن يخرج هؤلاء من جعبة المجموعة السابقة، وأن يتجاوزوا الطبيعة والواقع، واستمرت هذه الجماعة عشر سنوات حتى عام ١٩٧٢م.(١).

فى ذلك الوقت، أنجز جمال السجينى تمثاله الشهير "الأمومة"، ومجموعات أخرى متتالية للمطروقات النحاسية المعلقة، ويعنينا هنا اختيار السجينى لهذه الأم الجالسة القرفصاء على نسق يصعب أن يكون لغير أم مصرية جالسة على حالها ومآلها فى بلاد الفلاحين. فلقد نحتها السجينى كالنصب القدسى. فإذا وقفت أمامها، فإنه لن يكون هنالك من سبيل سوى الاحتفاظ لها بالقدر العالى "لماهية" فلاحة مصرية هى أم، وامرأة فى نفس الوقت. لا يعنينا هنا إلا قدر التعظيم الذى ضمنه السجينى لمعنى الفلاحة مع كونها أمًا عطاءة تضم طفلاً.

وبينما قدم عمر النجدى المقاهى الشعبية، وجو الكتاتيب، وحفظة القرآن الكريم وهم جالسون على "مصاطب" القرية. وآنذاك كانت جاذبية سرى قد أخذت تبرز فى سياق لوحاتها الجميلة حالة وصفية شجية للألعاب الشعبية فى حوارى الفقراء، وأنجزت فى ذلك الوقت "لعبة السيجة"، و"لعبة الحجلة"، و"أولاد الحارة" فى حين ظل جمال محمود، ورفعت أحمد وفيان لمواسم الحصاد، ورقصة الحصان والتحطيب، والأعياد الشعبية فى رسومهم.

المنبـع الثـانى :

اللجوء إلى الفن المصرى القديم "الفرعو نى"، على اعتبار أنه استنباط لجماليات لا تقبل الجدل. بل إنه قضية منتهية لا سبيل إلى إنكار منابعها وأصولها. ولم يكن يضير أولئك الفنانون ، بقدر ماكان يعنيهم الزهو بأقنعتهم، على أساس أن الفن الذى يقدمونه ـ من هذا المعنى ـ كاف للتعبير عن الشخصية المصرية. غير أن "الشخصية المصرية" من هذا المنبع كانت تحتاج إلى كثير من النظر، والتدقيق. ذلك أن الفن المصرى القديم استلزمته عوامل غيبية عديدة، وظروف موضوعية، وهو فن سكونى غير قابل بطبيعته "للقص"، و "اللزق" مثل فنون إنسانية أخرى. لقد كانت محاولات التعبير للخروج من مأزق الشخصية المصرية عن طريق تحديث الفن المصرى القديم، هى محاولات تنبئ عن مدى العجز الثقافى الذى منى به أصحاب هذا المنبع، ذلك أن المسكنات التى جرت على العمل الفنى بغرض تحديثه من خارجه قد أزاحت الستار عن الجانب التلفيقى، كما وأن المسكنات الأخرى التى جرت على العمل من داخله لم تقدم للمشاهدين فاعلية يرتكن عليها سوى إعادته مرة أخرى الى أصوله من حيث جاء.

(١) مختار العطار، الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص ١٤٩.

المنبع الثالث :

اللجوء إلى المقومات الجمالية للعنصر القومى فى الفن الإسلامى واستلهام عناصر هذا الفن المعتمد على الحسابات الرياضية التى استكملت رواءها فى زخارف الوريقات والتفريعات التى عبرت بعمق عن جوهر العقيدة من حيث فناء المادة وخلود الروح ـ واللانهائية (١). وحين جرى ذلك اللجوء فقد كان جانب منه هو نوع من رد الفعل فى مواجهة هزيمة ١٩٦٧م، أما الجانب الآخر منه، فقد كان محاولة جدية لتدبير يقظة الفنان فى مواجهة إهدار قيمه ومواريثه. وبالتالى إلى تعليق هويته القومية حتى حدود التجميد.

ثمة إذن ذلك التشابه القائم بين دوافع المجموعة الأولى التى تمثل "الاتجاه الاول" إجمالاً، وبين دوافع هذه المجموعة فى المنبع الثالث من "الاتجاه الثانى"، مع فارق امتيازها بالإرادة الفنية ممثلة فى "الاختيار"، وبالتوجه الفنى ممثل فى "التصميم" بانتخاب وتنقية عناصر بعينها. وكان من بين هذه المجموعة يوسف سيده، ورمزى مصطفى، وأبو خليل لطفى، وطه حسين، وعمر النجدى، وفتحى جودة، وكمال السراج، وحسن غنيم، ومحى الدين حسين.

كان الأمر ممكنًا، لأنه كان ببساطة "محتملاً. بسبب اختيار هذه المجموعة لفكرة العنصر القومى ممثلة فى جماليات الفن الإسلامى بوجه عام. إن "الممكن" و"المحتمل" هنا يفسرها الانتقاء الواعى "لمشروع" قابل بطبيعته لاستيعاب أزمنة محدثة متلاحقة، من الزاوية الجمالية، والتقنية البحتة. فالفن الإسلامى هو بطبيعته فن "توازنى". يحمل خواص "المد والجزر" و"القص واللصق" دون أن تصاب جمالياته ـ باعتباره موروثًا ـ بالضرر. كما وأن مفرداته لها قابلية التجسيم والتطويع، والتحويل والتحوير، والفرز والضم، والتربيع والتدوير. فهو فن قائم على "فرضية" أصولية فى منهج الفن، ومرتكز على قاعدية بنائية الطابع فى منهج التصميم. وأهم مافيه هو قدرته على أن يكون كيانًا صحيحًا مستقلاً، ومتحررًا، من سلطان العقيدة (٢).

والفارق بينه وبين الفن الفرعونى هو فارق فى جوهر المنهج الإنسانى. فعلى حين أن الفن الإسلامى هو "جزئى" بنائى الطابع، فإن الفن الفرعونى هو "كلى" سكونى، يستساغ بكامله، أو يترك بكامله على حاله. هذا التحدى الذى هو صيغة عصرية ـ بديلة للقديم ـ من أجل الوصول إلى شخصية مصرية القالب وقومية الطابع فى الفن المصرى.

الاتجاه الثالث : ((١٩٥٥ ـ ١٩٧٠)):

أما الاتجاه الثالث فهو ذلك الذى استمر قائمًا منذ النصف الثانى من الخمسينيات حتى نهاية الستينيات كلها على الأقل. وقد ضمن ذلك مجموعة متناقضة إلى حد بعيد من الفنانين المصريين، حين

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

(2)www.a-almadenah.com/forums/showthread .

ظل انتماؤها للفلسفات، وللافكار المغايرة، ولحركة التحول الاجتماعى القوية، دون حسم واضح، ودون موقف محدد. كان بعض منهم قد صرح علانية بازدرائه لفكرة "الشخصية المصرية" على اعتبار أنها نقيض لفكرة "الحرية". فالشخصية المصرية كانت فى نظرهم سياقًا مبالغًا فيه إلى درجة التزمت الفاضح، بل إنه فى نظرهم ليس إلا حالة هروبية تذهب إلى حد إغلاق الأبواب والنوافذ، بل إلى حد تجميد العقل. وبالتالى فإنها تحكم بالموت على معنى الفن الرفيع، وتكرس النفاق الذى هو ضد الحرية فى صالح مجموعة من الأفكار "الرجعية" لمناهضة التقدم، ولفرض حصار على مفهوم "الفن العالمى".

كانت هذه المجموعة تضم فنانين تجريديين، وانطباعيين، وتأثريين، وواقعيين، فى وقت واحد، ومع أنهم كانوا مختلفين إلى حد التناقض، والعداء فى المنهج الفنى، إلا أنهم بوجه عام كانوا يتبنون نفس الأفكار، ونفس الوفاء العلنى لمفهوم الحرية، باعتبار أن الغرب هو النموذج، وبأن الغرب هو الصيغة الممنوحة منها لابتكار الفنان، وبأن هذه الصيغة وهذا النموذج هما السبيل إلى العالمية.

ومن ضمن فنانى هذه المجموعة التى أطلقت على نفسها جماعة (الفن والحرية)[(١)] بزعامة چورچ حنين ورمسيس يونان، وفؤاد كامل، ومنير كنعان، ومصطفى الأرناؤوطى، وراتب صديق، ومحمد صبرى، وصبرى راغب. على اعتبار أنهم ممثلون رئيسيون لطبيعة الأفكار والتوجهات السالفة فى إشكالية التعبير الفنى.

وعلى حين كان فؤاد كامل ورمسيس يونان، يتبنيان نزعة من المنطق الثقافى ـ المستنير، وانحيازًا علنيًا ـ فى نفس الوقت ـ للتقنية الغربية ـ فإنهما كانا بارعين فى التحدث أيضًا عن القضية الثقافية، وكذلك عن الشخصية المصرية سواء بسواء.

ومما سبق يتضح لنا وعى الفنان المصرى بذاته وبدوره التاريخى، وهو مانرى آثاره واضحة فى معظم أعمال جيل الرواد، من احتفاء بتصوير آثار العمارة الفرعونية والإسلامية، ودراسة النحت والتصوير فيهما وفى استلهام القيم الجمالية فى الفن القبطى والشعبى .. إلى الاهتمام بالموضوع التاريخى القومى، والموضوع الشعبى بتنوعياته المختلفة، وصولاً إلى فكرة "الكل فى واحد" التى قامت عليها الدعوة إلى وحدة الأمة، حيث تذوب الخصائص الفردية لأبنائها فى خصائص عامة مشتركة بينهم جميعًا تبلور ما يسمى "بالشخصية المصرية" أو "الهوية القومية". وإذا كانت هذه الفكرة قد برزت بتعمد ووضوح فى تماثيل مختار، فقد تفاوتت درجة وضوحها فى أعمال زملائه المصورين، كما تفاوتت درجة المزج بينهما وبين المؤثرات الفنية الأوروبية من فنان إلى آخر [(٢)].

○○○○○○○○○○

(١) مختار العطار: الفنون الجميلة ، مرجع سابق، ص ١٣٤.

(٢) عز الدين نجيب: فجر التصوير المصرى الحديث، من ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٥، ص٤٩، ص٥٠.

تعقيب:

سيظل التصوير الشعبى الذى عرفته مصر منذ عصر ما قبل الأسرات وحتى الآن واحدًا من أهم مصادر إلهام الفنانين، بما يحمله من ثراء وآصالة، وصدق، وحيوية متدفقة، وتعبير مؤثر فعال، استمدها من تراكم خبرات ومهارات وقدرات على مدى طويل، جاء تلبية لاحتياجات حياتية سواء سيكولوچية أو نفعية أوجمالية، وكما كانت الفنون الشعبية مصدرًا للإلهام للفنانين كنمط فنى له كيان وأسلوب مميز يرجع للفنانين والنقاد فضل الكشف عن معالم هذه الفنون وقيمتها الفنية.

وبعد أن أخفقت محاولات لا تحصى لربط الحاضر بالماضى فى فنون تفصلنا عنها فجوات زمنية فسيحة، اتجهت الأنظار نحو الفنون الشعبية كمصدر وحى للفنان ووسيلة لتقرب إليه الأنماط الفنية المحلية القديمة والتى تبدو صماء، ويتعدد فى كثير من الأحيان استخلاص أواصرها الفنية، ويرجع تاريخ استلهام مذاهبنا الحديثة [(١)] فى التصوير والنحت إلى رواد الحركة الفنية الحديثة فى مصر أمثال مختار وناجى ومحمود سعيد وراغب عياد وغيرهم حين عبروا عن الموضوعات الشعبية فى العشرين سنة الأولى من بداية حركتهم الفنية، أى حتى سنة ١٩٣٠ تقريبًا فلقد عبر مختار عن فتيات الريف وعبر ناجى عن موكب المحمل والنقرزان والمزمار والتحطيب ، وغير ذلك من مشاهد شعبية، وعبر محمود سعيد بأسلوب قريب فى بساطته من الفن الشعبى عن بعض مناظر الريف والقرويين كرقصة الدراويش وغيرها .

ثم نرى جيلاً من الفنانين، سنة ١٩٤٥م، حاول أن يستوحى جانبًا جديدًا من فنوننا الشعبية فاتخذ من رسوم الوشم ورسوم عنترة التى تزين المقاهى الشعبية، ومن رسوم بعض المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع موضوعات متنوعة، وكان رواد هذا الجيل عبدالهادى الجزار وحامد ندا، وراغب عياد، وسمير رافع وغيرهم.[(٢)]

ثم ظهر بعد ذلك طائفة جديدة من الفنانين، فبدلاً من أن تقتبس منها الموضوعات والمظاهر الشائعة أو طابع الغرابة أو الجانب الساخر، نراها تستلهم وحيها من الزخارف والنقشات الشعبية وأنواع هذه الفنون التى تميل فى طابعها إلى التجريد، فمن زخارف الحصير ونقشات التطريز وأشكال آنية الفخار والرسوم على النحاس المطروق والرسوم الهندسية على المراوح والمقاطف والبرادع تكشف أمام الفنان فهم الزخارف المصرية المجردة، بل خرج منها بطابع مجرد يتميز بصبغة شرقية حميمية، وهو الاتجاه الذى مكن البعض من تفهم الأصول الهندسية التى يقوم عليها الفن الفرعونى[(٣)].

وامتد الخط الذى بدأه الرواد ليظهر جليًا فى إبداعات الفنانين جيلاً بعد جيل للكشف عن جوانب جديدة يمكن الإفادة منها فنيًا من منجم الفنون الشعبية، بهدف التأصيل وترسيخ مفاهيم الارتباط

---

(١) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور، وزارة الثقافة، ١٩٦٣م ، ص ١٣٨ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٣) سعد الخادم: مرجع سابق، ص ١٤١، ١٤٢.

بالهوية القومية والجذور العميقة، وإن اقتصرت جهود البعض على مسايرة النزعة الشعبية فقط دون إضافة حقيقية، بينما اتجه فريق آخر إلى استلهام الزخارف والنقشات الشعبية، بما تحمله من طابع تجريدى، ومن خلال تلك المحاولات الكثيرة المستمرة يمكن أن نستنتج أن أهمية الفنون الشعبية تتضح تدريجياً لعدد متزايد من الفنانين الذين يسعى كل جيل منهم إلى تكشف جوانب خفية يمكن عن طريقها الاستفادة من تراثنا القديم فى إقامة طابع فنى حديث يساير أحدث الاتجاهات الفنية العصرية، فكما أمكن لبعض الفنانين تكشف موضوعات الزار وأفراح الريف ، أمكن لفريق ثان منهم تكشف رسوم الوشم وحلوى المولد فرسمت عروسة المولد عشرات المرات، كما تكشف فريق ثالث منهم أهمية تصميمات الأحجبة والتمائم، ومنهم من استلهم طابعه الفنى من المخطوطات السحرية القديمة، وهكذا يتزايد وعى الفنانين بالفنون الشعبية لإدراكهم أهميتها فى وصل حاضرنا الفنى بتراثنا القديم[١].

ومما سبق يتضح لنا أن هناك الكثير من كبار فنانينا المصريين قد تأثروا بالعناصر التشكلية الشعبية دون أى افتعال، كما أن هناك بعض من الفنانين يتعمدون استلهام العناصر التشكيلية الشعبية فكثيراً ما يخلطون بينها وبين فنون الخوارج ـ أى الخارجين على المعايير التقليدية ـ لفرط التشابه بين عناصر الفن الشعبى وبين ما يقوم به هؤلاء من نشاط إبداعى. وحيث إن المجال لايتسع لذكر كل هؤلاء الفنانين فسوف نكتفى بذكر عدد من هذه الرموز الفنية التى أثرت الحياة الفنية المصرية والحفاظ على الهوية المصرية فى مواجهة التيارات المعاصرة المختلفة من عولمة وحداثة ومابعدها ـ وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر منهم الفنان حامد عبدالله، حامد عويس، سيد عبد الرسول، عمر النجدى.

●●●●●●●●●

---

(١) أكرم قانصو: التصوير الشعبى العربى، الكويت ١٩٩٥م، ص ١٥٦.

الفصل الثانى

دراسة فنية تحليلية لنماذج من أعمال بعض الفنانين المعاصرين المتأثرين بعناصر التراث الشعبى المصرى

حامد عبد الله : (١٩١٧م - ١٩٨٥م) :

- إنه فنان شق طريقه فى الفن والحياة بأسلوبه الخاص معتمدًا على موهبته حيث استطاع فى سن مبكرة أن يحقق شهرة واسعة عندما كان يتبع الأسلوب التأثيرى فى لوحاته لكنه اتجه بعد ذلك إلى الفن الفطرى ليرسم بطريقة كالتى يتميز بها فن الطفل ثم اتجه إلى حروف الكتابة العربية لتكون موضوع تشكيلاته واستمر فى الخط الأخير مع الاتجاه أحيانًا إلى تأثيرات الزمن والتشققات والمياه المتحجرة. ويعتبر من مؤسسى اتجاه استلهام الفن الشعبى فى مصر. كما أنه من طليعة الجيل الثانى فى الحياة الفنية المصرية بعد مجموعة «محمود مختار - محمود سعيد - يوسف كامل - أحمد صبرى - راغب عياد - محمد ناجى[١].

فحامد عبدالله من الجيل الذى ضم كامل التلمسانى ورمسيس يونان وفتحى البكرى وراتب صديق وفؤاد كامل، لكنه لم ينخرط ضمن أى من الجماعات الفنية الثورية التى ظهرت فى مطلع الأربعينيات. اعتملت فى صدره المشاعر وضجت فى رأسه الأفكار واستخدم خامات جديدة وأساليب مبتكرة فى التعبير عن مضامين عامة تختلف عن الموضوعات الرمزية الفلسفية السيريالية لجماعة «الفن والحرية» التى عاصرها[٢].

وقد ظل عبدالله أحد رواد الحداثة الفنية فى مصر حتى عام ١٩٥٧م حين غادرها إلى أوروبا واستقر بها اكثر من عشرين عامًا، وفى خلال فترة وجوده بالخارج واصل رسالته التجديدية مرتبطًا بالتراث وذلك من خلال حروف الكتابة العربية التى يعد أحد أوائل الفنانين العرب فى توظيفها فى لوحات عصرية تحمل فى نفس الوقت مضامين سياسية واجتماعية. ومغرمًا أيضًا باستكشاف خامات جديدة للوحة تحقق ملامس متنوعة غير تقليدية، فأضاف إلى سطح اللوحة قطعًا من الخيش والجوت والورق المكرمش (FRISSE)، كما استخدم وسائط لونية غريبة مثل القار ومشتقات البلاستيك. متطلعًا إلى أن يحصل من خلالها على سطوح مجعدة ومشققة وبارزة وغائرة، تساعد على تكثيف الشحنة التعبيرية الدرامية بقدر ماتثرى الرؤية الجمالية[٣].

وفى معرضه الذى أقامه لأعماله فى نصف قرن (١٩٣٣ - ١٩٨٣م) أفسح الطريق أمام النقاد لعقد توصيف أعماله وذلك من خلال التصنيف المرحلى بأن قسم أعماله إلى ثلاث مجموعات وهى :

١ - إشارات مصرية «١٩٣٣/ ١٩٥٣م، ٢ - كلمة الخلق «١٩٥٣ / ١٩٦١م» - ٣ - تقلصات «١٩٧٧/ ١٩٨٢». وقد ساعده على تصنيف أعماله وتسميتها من خلال دراسته لتاريخ الفلسفة قبل أن يبلغ العشرين من عمره[٤].

(١) مختار العطار: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٢٣٠.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٣١.
(٣) عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، مرجع سابق، ١٩٩٧م، ص ٦٣.
(٤) مختار العطار: مرجع سابق، ص ٢٣٥.

ـ وتضم «الإشارات المصرية» لوحات صورها فى مطلع حياته عالج بها موضوعات شعبية اجتماعية ويتمثل ذلك فى لوحة (السوق) سنة ١٩٢٣م **(ش ١٥٣)** و (العائلة) سنة ١٩٥٣م **(ش١٥٤)** ، وفيهاصور ثلاثة أشخاص فى كتلة واحدة، رسمها بألوان مخلوطة. (زيت وتمبرا) أعدها بنفسه[١]. وكذلك لوحة الفلاحين.

ـ وفى تشكيلاته من الحروف العربية (الحروفية)(*) يهتم الفنان بتحقيق تعبير تشكيلى من وحى الكلمة معبرًا عن معناها ومضمونها بالألوان والخطوط محاولاً توصيل معناها للمشاهد ويتضح ذلك فى مجموعة لوحات «**الخلق**» **(ش ١٥٥)** حيث نجد فيها تشكيلات لكلمات منتقاة من اللغة العربية صاغها بأسلوب تعبيرى موضوعى اجتماعى مبتكر ومنها أيضًا لوحة «السجن» **(ش١٥٦)** و«حوقلة» و«ود» و«مهزوم» **(ش ١٥٧)** واضحة المعنى للمتلقى الذى لا يعرف اللغة العربية. وإذا أردنا تصنيف هذه اللوحات يمكننا إدراجها فى باب «التجريد التعبيرى» واطلاق عنوان «كلمة الخلق» على هذه المجموعة راجع إلى أن الكلمة المكتوبة تخلق الشكل المرئى. كما لايخفى الإيحاء الدينى الكامن فى هذا العنوان[٢]. ولعل شيئًا آخر فى هذا السياق أن تحويله الحروف أو الكلمات العربية إلى كائنات تشكيلية لها قوامها الخاص تقوم على محورين أساسيين: محور تعبيرى ومحور بنائى أو هندسى.

ـ أما مجموعة التقلصات التى تمثل الجزء الأخير فى معرضه فهى مجموعات «شبه تجريدية» ويتمثل فى لوحة الأصدقاء **(ش ١٥٨)** وأكتوبر **(ش ١٥٩)**.

حول رؤية الفنان :

فى يوليو ١٩٤٩م، كتب «**بدر الدين أبو غازى**» فى مجلة "الفصول "عن حامد عبدالله يقول: درس معنويات البيئة المصرية والأحاسيس المضطربة فى نفس الشعب .. وأدرك أحزانه وأمانيه وفلسفته.. والتقى التفاعل النفسى الداخلى مع التفاعل الخارجى فى لوحاته سر الشعب ولغزه.

وكتب عنه الناقد الفرنسى «**فالدمارجورج**» فى نفس الفترة سنة «١٩٥٦» «أعمال عبدالله تحدد نقطة البدء لمدرسة مصرية جديدة استوعبت ينابيع الغرب اللاتينى، ولكنها تحتفظ بجوهر شخصيتها وتحمل رسالة فنية أصيلة .. وكل الدلائل تشير إلى ذلك وتدعو إلى التنبؤ به[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(*) أطلق البعض على اللوحات التى وظف فيها الخط العربى اسم "الحروفية"، وشاع استخدام هذا المصطلح فى المشرق العربى، بينما استعمل فى المغرب العربى مصطلح "العلامة الخطية".
وفى الحالتين، يعنى ذلك تشكيل الحرف العربى، وتجريده من الدلالات اللغوية والجملة المقروءة، والتعامل معه كـ "شكل" إذًا، استلهم الفنانون العرب المعاصرون (الحرف) كعنصر جمالى يمكن تحويله إلى كائن مستقل عن الجملة، أو المعنى، وتم تجريده من قواعد كتابته الصارمة، وتحريره من العبارة، ليصبح له كيانه المستقل فى العمل التشكيلى. وفى مصر، يعتبر الفنان "حامد عبد الله" من أوائل رواد الحروفية ، وكذلك الفنان "عمر النجدى"، الذى اهتم بالبيئة الشعبية، واستخدم الحروف العربية فى لوحاته.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٣٨.

ويقول عنه إدوار الخراط (لاأظن أن فنانًا مصريًا استطاع أن يسيطر على مراحل فنه المختلفة مرحلة بعد مرحلة بأستاذية وإلهام لايخطىء على تنوع هذه المراحل والتصاقها فى آن مثلما مافعل حامد عبدالله).

ـ فى مرحلته الأولى التشخيصية كانت القامات الصرحية للإنسان بشموخها وسموها توحى وتستشرف ـ وكأنما تتنبأ ـ بمرحلته الأخيرة الحروفية على تباين بل تناقض التقنية بين المرحلتين، فى كلتا المرحلتين ما يتجاوز مجرد المحكاة الواقعية أو نقل الظاهر المرئى إلى دور يجليه الفنان بوسيلتين متغايرتين ولكن بينهما صلة عميقة ومضمرة هى النزوع إلى تبسيط الظاهرة المرئية واختزالها إلى جوهرها وليس الوقوف على عرضها فى لوحات مثل فى القهوة ١٩٣٨م، أو الخزف ١٩٤٧م، أو الصيادون فى بورسعيد ١٩٤٨م، وحتى فى لوحات البورتريه الصريحة ـ مثل تحية حليم ١٩٤١م، والمفكر ١٩٣٥م، وهى بورتريه ذاتى للفنان نفسه مبكرًا جدًا رسمها عندما كان فى الثامنة عشر تتبدى هذه السمات الرئيسية : التخلى عن العرضى الظاهر من أجل الغوص إلى العميق المضمر الجوهرى(١).

ـ فى المرحلة الوسطى نجد عنده إيحاءات فولكلورية أو بدائية مثل لوحة ضمير الأرض ١٩٥٢م، شم النسيم ١٩٥٤م (**ش ١٦٠**) ، السلطة ١٩٥٤م، الرفاق ١٩٥٥م، أو فلاح وفلاحة ١٩٥٨م، يقتصر الفنان هنا على الخطوط الخارجية التى تكاد تكون بدائية وطفولية لكنها تنم بقوة وبساطة عن فكرة وحسه، بل توحى أحيانًا بروح من السخرية والمرح والمعابثة.

ـ فى عام ١٩٥٩م، نجد الاتجاه إلى مرحلة من مراحل التألق وهى مرحلة الحروفية التى سوف تأتى بعد (سنتين على وجه التحديد) والتى سوف يبدع فيها الفنان حامد عبد الله أعمالاً غير مسبوقة.

وبناء على ما سبق وبقدر ما أتقن الفنان حامد عبدالله فى بداياته الفنية التصوير على أسس المدرسة الانطباعية وبقدر ما أجاد التعبير العفوى وبقدر ما آمن بتوظيف الفن لخدمة المجتمع وعمل لتحقيق تلك الرسالة، فإن ولعه الشديد بالتجريب التقنى والعلاقات البصرية بصياغتها الغربية، قد حدد التفاعل بين أعماله وبين المجتمع إلى درجة كبيرة، وجعلها أكثر تأثيرًا فى المشتغلين بالفن التشكيلى كمحرك فى اتجاه الحداثة(٢).

⊗⊗⊗⊗⊗⊗⊗⊗⊗

---

(1)www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=106

(٢) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ٦٣.

الفنان: محمد حامد عويس: (١٩١٩)

ولد الفنان التشكيلى المصرى (**محمد حامد عويس**) مع انطلاق شرارة ثورة ١٩١٩م فى أحضان نيل بنى سويف [١] ويشكل بالطين هؤلاء الفلاحين بعد أن عايشهم وعاش معهم يخترق الحقول ليعيش تلك المشاهد والأحداث الريفية من الزراعة والحصاد وتشكيلات النخيل والأشجار والحيوانات والطيور، بالإضافة إلى قصص البطولة التى عايشها فى تلك الفترة لتختزنها ذاكرته ويتشكل بها وجدانه لتكون أحد أهم منابع رؤيته الفنية .

- استقر المقام به فى الإسكندرية عام ١٩٤٩م، بعد تخرجه فى المدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٤٤م ، والتى تتلمذ فيها على أيدى رائدى فن الرسم التصويرى فى مصر أحمد صبرى ويوسف كامل [٢] ليقف بقوة على أرض الأكاديمية متشبثًا بمقومات التشكيل الفنى القوى ودقة التشريح ملتزمًا بالكلاسيكية فى التكوين وإمكانات المعالجات الجمالية.

وبدأ عويس نشاطه بالإسكندرية عام ١٩٤٩م، مدرسًا للرسم فى مدرسة الفاروقية لمدة ٧سنوات زامل فيها مجموعة كبيرة من الفنانين، حيث التقى سيف وأدهم وانلى ومحمد ناجى ومحمود سعيد والنحات محمود موسى ، وكثيرين من فنانى الجاليات الأوروبية التى اتخذت لها من الإسكندرية وطنًا .. أمثال.. بكى .. سباستى .. وهمبر .. وزنانيرى .. وبرندانى .. والنحات أسكاليت. وغيرهم. وشارك فى تلك الفترة - عام ١٩٤٧م - فى تأسيس جماعة الفن الحديث.

أعجب عويس بأعمال «**بيكاسو وماتيس وفوف**» فانعكس هذا الإعجاب فى أعماله الأولى. وفجأة تبدلت أعماله بعد زيارته إلى إيطاليا عام ١٩٥٢م، حيث شاهد أعمال فنانيها العظام أمثال «**جوتوز**» ومع كبار الفنانين المكسيكيين أمثال «**يفيرا**» مما ساعده على اكتشاف طريقه الخاص الذى كان يبحث عنه فى دهاليز تحقيق أصعب معادلة فى مجال الإبداع .. لغة تشكيلية لا تطغى جماليات أبجدياتها على تجسيد رسالته الاجتماعية التى يؤمن بها .. الخارجين على المدرسة الإيطالية التى تأثرت بالحركة الفاشية - وفى هذا المحيط المستنفر للإبداع يصوغ الفنان حامد عويس أعمالاً تعتبر من أهم بناءات ملحمته الفنية.

رجع إلى مصر وقرر الإقامة فى الإسكندرية، تلك المدينة المشبعة بالنور والشمس والألوان وتقرب من الفنان محمود سعيد. وفى هذه المرحلة نراه يقيم علاقة تلاحمية بين الإنسان ومحيطه، بين العامل وعدته، بين الفلاح وغلاله (**ش ١٦١**)، بين الصياد وأسماكه.

تميزت أعمال عويس بتضخيمه لأشخاصه مشددًا على صلابة أجسادهم (**ش ١٦٢**) ضمن إطار ضيق وكأنه يرسم ثوريين محشورين فى دمى وأصواتهم تطالب بحرية، ومساحة أوسع.

ويقول الدكتور مصطفى عبد المعطى فى كتاب « اليوبيل الذهبى لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية» إن تاريخ حامد عويس يكاد يخلو من أعمال تقتصر على تحقيق هدف جمالى، وقد كان لأعماله بعد اجتماعى

---

(١) مختار العطار: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر. جـ ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٨٣.
(٢) المرجع السابق: ص ٨٦.

وسياسى، بمنأى عن الحس الخطابى والدعائى فقد استطاع أن يحقق التوازن بين البُعد الجمالى والبُعدين الاجتماعى والسياسى وإن أعماله تخلو من الثرثرة الفنية وتتميز بالكثافة ووضوح الفكرة»(١).

وبدأت رحلة حامد عويس الفنية بالبحث والتنقيب فى المروث الثقافى المصرى.. وفى الحضارات.. وفى تاريخ الفن.. وفى الفنون المعاصرة شرقًا وغربًا بهدف الوصول إلى لغة تشكيلية خاصة تحمل فى ثناياها جوهر هذا الفكر.

وحاول الجمع بين المتناقضات اللونية، والتى كانت التعاليم الأكاديمية فى مصر ترفضها تمامًا.. ولفت الموضوع عند بيكاسو اهتمام عويس، لاسيما وهو يعالج قضايا إنسانية عامة.. وبدأت ثمار تمرده الواعى على الأكاديمية تظهر وتتضح فى لوحات(٢): «الأمومة» (**ش ١٦٣**)، «الخياطة» (**ش ١٦٤**)، "قارئ الكوتشينة" (**ش ١٦٥**) .. "التريكو" (**ش ١٦٦**). وكلها نماذج إنسانية بسيطة.. ثم "البلاج"(**ش١٦٧**).. و"فناء المدرسة" (**ش ١٦٨**).. "ومحطة ترام كليوباترا" بالإسكندرية.. حيث سعى فيهما إلى تكوين شخصيته الفنية المستقلة وأسلوب خاص جمع فيه بين التكعيبية والتعبيرية والتأثيرية. كل هذا فى محاولة لإيجاد حلول لعلاقة لونية جديدة.

والإضافة الجديدة التى استخدمها الفنان عويس فى صياغة لوحاته هو هذا التحقق التشكيلى القائم على نظرية اجتماعية آمن بها.. وهى أنه لكى يجىء الكل مكتملاً فلا بد وأن يكون الجزء مكتملاً. وبإمكانية فذة حقق عويس هذه المعادلة تشكيليًا ببساطة وبلاغة نادرين. وذلك من خلال أسلوبًا فنيًا قادرًا على التلاقى مع الجماهير دون حواجز ثقافية، وهو أسلوب أقرب إلى المثالية الملحمية والتبسيط الفطرى والعناصر الشعبية(٢).

ـ ولنأخذ مثالاً من أعماله لنرى فيه إمكانية تحقيقه لرؤيته الفنية.. (**الصياد والسمكة**) (**ش١٦٩**) بلاغة الخط فى دقته ورقته ورشاقة حركته .. فهو يشكل عصب التصميم . ولنتتبعه فى رسم الصياد وحركة ميله وحركة ذراعيه مع السمكة الكبيرة.

فالكتف اليسرى للصياد يميل مع حركة الرقبة إلى داخل الصورة مستمرًا مع حركة الرأس والكتف اليمنى .. ثم عمود الشراع. ويرد على حركة هذا الخط حركة خط الذراع اليسرى للصياد والذى يسحب الخط المتجه إلى الخارج ويرده إلى داخل الصورة فى خطوط رسم بقية الذراع اليسرى واليد .. وفى أعلى الصورة من اليسار نجد أن حركة الذراع اليمنى المتجه إلى الصورة قد سحبت معها أيضًا خط الكتف المستمر مع عمود الصارى المتجه إلى الزاوية العليا .. ومع خط الذراع اليمنى تستكمل الحركة الدائرية عن طريق حركة السمكة الكبيرة والتى تتجه من الجهة اليسرى للصورة إلى الجهة اليمنى لتمسك بها يد الصياد اليسرى .. إنه إحكام دقيق للتصميم(٣).

---

(1) www.al-hakawati.net/arabic/ music-Art/painter18.asp

(٢) عز الدين نجيب، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٣) د. مصطفى عبدالمعطى: كتاب اليوبيل الذهبى لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص٤٤.

ـ وبلاغة الاقتصاد أيضًا فى اللون تلعب دورًا أساسيًا فى توصيل القضية الفكرية للفنان .. فحساب اللون بهذه الدقة لم يستدرج العين إلى شرك تتبع النغمات اللونية للألوان المتعددة .. فربما تنشغل بذلك عن تلك الرسالة التى يريد الفنان توصيلها للمتلقى .

ـ إنها القدرة المتمكنة للفنان حامد عويس فى ميزانه الذهبى الدقيق هذا الذى حقق تلك المعادلة البالغة الصعوبة فى أن يجمع فى آن واحد بين هذا الجمال التشكيلى البليغ ووضوح القضية التى يؤمن بها .

ـ وإذا ما جاء دور نظرية اكتمال الجزء أولاً ليتحقق اكتمال الكل تشكيليًا.. فسوف نجد أن الفنان حامد عويس قد صاغ من كل مساحة مغلقة ومحصورة فى داخل التصميم كيانًا مستقلاً قائمًا بذاته .. ولننظر إلى نفس العمل .. الصياد والسمكة ١٩٨٧م.

ـ نجد أن المساحة المحصورة بين ذراع الصياد اليمنى والسمكة جاءت عالمًا خاصًا قائمًا بذاته.. فالبحر ومجموعة المراكب بأشرعتها وصواريها.. كذلك خط الأفق وهذا الشفق فى السماء .. ولون السماء والبحر .. نجد أن عالم هذه المساحة منتهى بها بعد أن أوحت زعنفة السمكة العليا برصيف خليج قد رست عليه مراكب الصيد . إنها جزء يحمل فى داخله رغم صغره موضوع الصورة .. عالم الصيد . والمساحة المحصورة بين ظهر الصياد فى أعلى يمين الصورة والتى بها أشرعة مفرودة لمراكب صيد لكن هذه الأشرعة الثلاثة تؤكد عالمًا خاصًا بها.. إنها ليست امتدادًا للمراكب التى تقبع تحت إبط الصياد، حتى فى سمائها شفقية اللون .

ـ والمساحة العليا فى يسار الصورة والتى هى عبارة عن صارى لشراع صيد مختلف فى الحجم والمنظور وحتى أيضًا فى سمائه ودرجة لونها .. وزاويتا الصورة السفليتان شغلهما الفنان برؤوس أسماك لكن كلاً منها مختلف عن الأخرى وإن اشتركتا فى كونهما عنصرًا واحدًا ، فكل مجموعة منها تتجه فى حركتها كل من زاويته إلى داخل الصورة .

وحتى حركة الصديرى الذى يلبسه الصياد وقد قسم إلى أربع مساحات محددة ، وهنا أيضًا على الرغم من وحدة العنصر فى اللون والزخرفة إلا أنه أيضًا كل مساحة منها تؤكد استقلاليتها . إنها أستاذية وقدرة فائقة على تصميم الصورة بلغة غاية فى البساطة على الرغم من شدة تعقيدها البنائى[١].

ـ هذا مثال فقط للاستدلال على عظمة هذا الفنان، وهناك الكثير والكثير من الأعمال.. عمال الدريسة (**ش ١٧٠**) .. وحديث القناة (**ش ١٧١**) .. والسد العالى (**ش ١٧٢**) .. والبطالة (**ش ١٧٣**). والقيلولة (**ش ١٧٤**) ونال بها الجائزة الأولى فى بينالى الإسكندرية (١٩٦١م)[٢]. وغيرها من الأعمال التى تشكل تراثًا مهمًا فى تاريخ النضال المصرى فكريًا وفنيًا والتى دائمًا ما يختار الفنان حامد عويس موضوعها وعناصر تكوينها بحكمة ودقة .. دائمًا بطلها الإنسان .. وأناس أصحا، أقوياء، طيبون،

(١) د. مصطفى عبدالمعطى: مرجع سابق، ص ٤٦.
(٢) مختار العطار: مرجع سابق، ص ٩١.

متفائلون .. مؤمنون بغد أفضل على الرغم مما يبدو فى عيونهم من نظرة متأملة نحو آفاق بعيدة يشوبها فى بعض الأحيان حزن نبيل كما لو كانت نظرتها إلى الداخل لا إلى الخارج .. ولذلك نجد أن الفنان عويس غالبًا ـ وإذا كان موضوع العمل داخليًا وليس فى الطبيعة المفتوحة ـ يفتح نافذة يطل منها الأمل ولنطل منها نحن على الغد الأجمل(١).

ـ إن هذه النظرة المتأملة .. وهذه الثقة فى الغد .. وهذا الوضوح فى بساطة العناصر وعلاقتها .. وهذه الصرحية فى البناء .. وهذا اللون المشع الأخاذ على الرغم من أدائه البسيط ـ كل هذا إنما تستمده أعمال الفنان حامد عويس من ذلك الموروث الحضارى للإنسان المصرى .

حول رؤية الفنان :(٢).

كارلوس اريان ناقد إسبانى ١٩٦٨م:

ـ إن التصوير الذى ينبع من صميم العروبة والإسلام والذى يقدمة لنا محمد عويس يمثل صوغًا حيًا لمشاكل تعانى منها البشرية جمعاء ألقى عليها الضوء فى لحظة معينة وفى مكان معين وخلاصة القول فهو تصوير عالمى، يقدر عالمية مشاكل النمو والحق المشروع فى الدفاع عن النفس الذى يواجهها شعبه «شعب مصر».

جون بريجر ناقد بريطانى ١٩٥٨م:

ـ إذا كان لى أن اختار من مجموع اللوحات التى احتواها بينالى فينسيا لوحة واحدة أقدمها إلى العالم أجمع كتصوير لإنسان هذا العصر فلا أتردد فى اختيار اللوحة التى قدمها الفنان المصرى حامد عويس .

أ . د . بجدتوف ناقد سوفيتى وأستاذ تاريخ الفن بأكاديمية الفنون بلييننجراد:

ـ إن فن حامد عويس بجانب ما يحمل من صفات إنسانية عالمية إلا أنك حين ترى لوحاته تؤمن أن صانعها لابد أن يكون من مصر وذلك لما تزخر به هذة الأعمال من سمات شعب مصر وأمانيه .

ـ لقد أكد الفنان فى أعماله على الهوية المصرية منطلقًا من خلالها نحو آفاق العالمية، فقال عنه النحات الألمانى «**فريتس كريمر**» فى مقدمة كتاب عن فن عويس عام ١٩٦١م:

إن فن حامد عويس بجانب ما يحمل من صفات إنسانية عالمية إلا أنك حين ترى لوحاته تؤمن أن صانعها لابد وأن يكون من مصر ، وذلك لما تزخر به هذه الأعمال من سمات شعب مصر وأمانيه ويستطرد قائلاً: إننى لم ار فنانًا يتحدث بحب وتفاؤل عن بلده كما أرى ذلك بوضوح فى أعمال الفنان محمد عويس .

●●●●●●●●●

(١) جريدة المصرى اليوم ، ٨/٢/ ٢٠٠٨م ، العدد ١٣٣٥.
(٢) د. مصطفى عبدالمعطى: مرجع سابق، ص٩٣.

الفنان سيد عبدالرسول: (١٩١٧ ـ ١٩٩٥م)

الفنان سيد عبد الرسول من رواد المدرسة " الشعبية " إذا جاز هذا التعبير، تلك المدرسة التى تزعمها الفنان الرائد راغب عياد. وتضم هذه المدرسة إلى جانب الجزار وندا، جاذبية سرى، إنجى أفلاطون، خميس شحاتة، سوسن عامر، عمر النجدى، على دسوقى، حلمى التونى وغيرهم[١].

فالفن الشعبى يأخذ من التقاليد المتوارثة التى تمسى الحياة فى مجملها الموجودة من حولهم بكل عاطفة وانفعال.. إنه فن امتص المؤثرات الخارجية .. كما يفرض نفسه دون وعى الفنان الشعبى المنتج له وتنبع قيمة الفن الشعبى فى حد ذاته من ارتباطة الوثيق بالجانب التطبيقى الحرفى ويخرج من الرغبة فى إضافة اللون والرقة للأشياء التى تستخدم فى الحياة اليومية .

ـ إن تلك المقدمة عن الفن الشعبى كانت من الضرورة كى نلقى بعض الضوء على أعمال الفنان القدير؛ فإن اكتشاف سيد عبد الرسول رموزه ومفرادته كان من خلال تأمله للفنون الشعبية والاستلهام منها فى مقتبل حياته الفنية التى بناها بنفسه .. فهو فنان عصامى التحق بالقسم الحر فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ومكث فيه من عام ١٩٤٢م ـ ١٩٤٦م.

وفى عام ١٩٥٨م، حصل الفنان سيد عبد الرسول على جائزة الدولة التشجيعية عن لوحته "الصباحية" (**ش ١٧٥**) وكان أول فنان تشكيلى يفوز بتلك الجائزة الكبيرة فى حينها وتمثل تلك الصورة فلاحات القرية فى ملابسهن الشعبية الزاهية .. ذات النقوش التجريدية وهن يحملن جرار الماء وصوانى الفطور والأزهار والورود للعروس التى لا تفارق بيت الزوجية إلا بعد مدة طويلة.

وبتلك اللوحة الجديرة بالاهتمام والتى تعد أحد معالم الفن المصرى المعاصر .. دخل سيد عبدالرسول فى زمرة الفنانين والأساتذة المصريين الكبار الذين تتوفر فى أعمالهم القيم الفنية بجذورها التراثية والبيئية وارتباطها بالموضوعات الشعبية[٢]، والذين نظموا إلى حد ما العلاقة بين الفلسفة العقلانية المعاصرة والتراث الشعبى.

فإذا لاحظنا نظرة سيد عبدالرسول للأشكال المنبثقة من التراث الشعبى نجده قد اختصر الشكل إلى عناصره الأساسية وإعادة بنائه من جديد، بموضوعية تبرز وتظهر قيمته الفنية، ومضمون جوهره أنه كان يربط الشكل بالأسلوب التجريدى، ثم يدخله إلى مجال المعقولية. ولما كان هناك غياب للطبيعة بشكلها الواقعى نسبيًا فى مرحلة الفنان الأولى عندما رسم الشخوص بأزيائهم الشعبية وفى احتفالاتهم التقليدية.. إلا أنه فى مرحلة رسمه للخيول والفرسان .. أدخل بعض عناصر الطبيعة من أشجار ونباتات كمفردات مكملة لأشكال الخيول العربية الأصيلة .. لذا نجد أن الإيقاعات تتردد مع تعدد الزخارف وتنوع وحداتها وانسجام القيم اللونية، ومما زاد قيمة الإيقاعية فى لوحاته هو تكراره للخيول بأشكالها المرسومة وحركتها وتقابلهم مع بعضهم [٣].

---

(١) د. سلمى عبدالعزيز: جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٦، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٩م، ص٢٧.

(٢) عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر: مرجع سابق، ص٧٢.

(3) www.fineart,gov.egl/arb/cv/cv.asp?IDS=147

لقد استطاع الفنان سيد عبد الرسول خلق عالمٍ متفرد ليصبح شخصية فنية قائمة بذاتها لها كل المقومات المتكاملة الخالدة فى الحركة المصرية المعاصرة متسمًا بالأصالة والمعاصرة معًا مستمدًا الشكل المصرى القديم (**ش ١٧٦**) والزخارف العربية الإسلامية والمفردات الشعبية التلقائية ليشيد من جديد فنًا يحكى تاريخ الفن والفكر الإنسانى[١] .

فى أعماله يستجيب الفنان عبد الرسول للتعبير الحقيقى الصادق من الجموع التى تصوغ أحلامها وأشواقها من خلال حصيرة أو طبق من القش الملون أو وعاء من الفخار وربما عروسة من الجص وسوار وماشا الله من الفضة .. كما امتزجت أخيلته ورؤاه الإبداعية بتلك الرسوم التى نطالعها على واجهات البيوت الريفية بحرى وقبلى (**ش ١٧٧**) وتلك التصاوير التى تعبر عن البطولات والملاحم الشعبية .. لكنه نقل كل هذا إلى عالم له إيقاعه الخاص .. عالم تعبيرى يموج بفنتازيا الألوان .. بعيدًا عن اللون المباشر فى الفن الشعبى فتضىء أعماله وتتوهج .. تومض وتبرق وتنساب فى هدوء وبلاغه بالبنفسجى والأخضر والكريم والأحمر النارى والروز والبرتقالى .. تمتد من الطقوس والأفراح المسكونة برقصات الخيل (**ش ١٧٨**) والتحطيب وعازفى الربابة والأرغول والمنشدين والرقصات الإيقاعية (**ش ١٧٩/ ١٨٠**) لصبايا الريف مع تلك الثنائية الخالدة التى تصور الرجل والمرأة فى أسمى العواطف والتى تألقت فى الملاحم الشعبية. ففى أعماله نطالع عنتر وعبلة وياسين وبهيه وشفيقة ومتولى .. وما أجمل أن نرى حاملات الجرار والأوانى الفخارية والأوعية (**ش ١٨١/ ١٨٢**) فى أكثر من لوحة .. فاتنات ريفيات مصفوفات فى حركات إيقاعية .. غارقات فى النقوش والزهور والورود تذكرنا بمنطق الصف فى الجداريات الفرعونية (**ش ١٨٣**) كما اقتنص الفنان عبدالرسول صور الحياة اليومية بالريف المصرى من الأسواق التى تزدحم بحركة البشر .. والعمل فى الحقل .. مع تصويره للأسرة الريفية .. بملامح الرضا والسماحة على الوجوه وابتسامة على الشفاه، ولقد جاء صندوق الدنيا الذى يطل بالسحر ودهشة الصور والحكايات تتويجًا لمعنى الفن عند سيد عبد الرسول .. فهو فن لكل الطبقات مع قيمته التشكيلية والتعبيرية الرفيعة[٢].

ـ وشخوص الفنان الكبير تستطيل فى رشاقة وانسيابية فى تلخيص شديد بوجوه تطالعنا بنظرة أمامية وكأنها تتحاور معنا فى سلام ومودة (**ش ١٨٤**).

ـ وفى آخر مراحل حياته تطلع عبدالرسول إلى الصفاء فى الأرض والسماء فجاءت أعماله حول حركة الحياة على النيل من القوارب والمراكب الشرعية بتلك الأشرعة البيضاء تبتهل ضارعة تتعانق مع الأفق غارقة فى زرقة لا تنتهى تتوحد مع رقرقة المياه وحيوية الشباك وتطل أعمال عبدالرسول الخزفية امتدادًا لعالمه التصويرى مسكونة بنفس الروح الشعبية .. أعمال مخروطية شديدة الرصانة .. ولقد بهر الفنان القلة الفخار باستدارتها البديعة مع إبريق السبوع فجاءت الأشكال ترديدًا لها من حاملات الجرار وحاملة الإبريق، لكن يظل الديك (**ش ١٨٥**) بتعبيراته العديدة والمتنوعة صورة للحركة والانسيابية رمزًا لهذا الصياح الذى يبشر بنور الصباح.

---

(١) جريدة المصرى اليوم ، ٨/٢/ ٢٠٠٨م ، العدد ١٣٣٥.
(٢) د. مصطفى عبدالمعطى، مرجع سابق، ص٩٥.

لقد اتسمت لوحات عبدالرسول بالنزعة الغنائية الصداحة بالألوان تعبيراً عن بهجة الحياة، وامتزجت فيها الأنماط الزخرفية مع التعبير التلقائى التابع من التقابيد الموروثة (١).

المؤثرات التى انعكست على الفنان فكرياً و فنياً:

فنان غزير الإنتاج متنوع الاتجاهات يمارس فن التصوير والخزف والفخار ويعتمد فى كل هذا على استلهام الطابع الشعبى والتعبير عن الحياة فى الريف وفى أعماله صدى للفن الفرعونى مع ملامح من الفن القبطى وقد جمعها فى أسلوب خاص مميز وهو يلتقط موضوعاته من صميم البيئة المحلية بملامحها المميزة ويكسبها من عنده خصائص جديدة ليربطها بالتراث وهو يهتم بزخارف الملابس والخلفية مستخدمًا الألوان المريحة المتوازنة ليرسم نفس الوحدات الزخرفية التى اشتهر بها الفن الشعبى. وتأتى خصوصية سيد عبد الرسول فى تجميع ثلاث محاور فى فنه:

١ ـ **المحور الأول:** تأثره الواضح بأستاذ الأجيال راغب عياد وهو الجانب الموضوعى .

٢ ـ **المحور الثانى:** تأثره بالفن الفرعونى من ناحية أسلوب تحريك الأشكال على جدران المقابر، وهو ما يخص الوصفات الآدمية والكونتور الخارجى للشكل .

٣ـ **المحور الثالث:** تأثره بالفنان الإيطالى الشهير ماسيمو كامبيلى وهو ظاهر فى تنغيم المساحات والملمس السطحى الخشن والتدرج الناعم وكانت نظرة سيد عبد الرسول للأشياء نظرة اختزالية تختصر الشكل من عناصره الأصلية وإعادة بنائها من جديد بمدلول موضوعى يبرز قيمته التشكيلية فهو يربط الشكل بفعل التجريد الذى يوصله إلى مجال المعقولية، وإن كان لغياب الطبيعة ومناظرها بأشكالها الواقعية الحقيقة تشكل أسلوب مرحلته المتوسطة إلا أنه اقتفى أثرها بأسلوبه البسيط الممتع فى مرحلته الأخيرة مؤكداً حضورها داخل الحيز الفنى وتسجيلها كى تؤدى وظيفتها الدلالية ورصد علاقتها الجمالية بأسلوب واقعى تتخلله رؤاه التراثية الشعبية للأشياء(٢).

ظل سيد عبد الرسول مخلصاً لطريق الفن بإنتاجه الغزير وقد سار على طريقته كثير من الفنانين من حيث اختيارهم للموضوعات الشعبية أو مظاهر الاحتفالات أو الوشم واقتناص الزوايا التى تبرر جماليات هذه المظاهر. وهكذا يصبح سيد عبد الرسول شخصية فنية عظيمة وممتدة لم يقهرها الموت، لقد استطاع أن يخلق عالمًا منفرداً وشخصية فنية قائمة بذاتها لها كل مقومات تكاملها وخلودها بين فنون مصر المعاصرة مستمداً من الأشكال الفرعونية القديمة والشعبية التلقائية لفن جديد يحكى تاريخ الفن الإنسانى. ويجدر بنا من وقع الحديث عن عظماء الفن الشعبى فى مصر ذكر أحد الرواد لهذا الفن وهو الفنان عمر النجدى وهذا ماسوف نتناوله فى الجزء التالى من هذا الفصل.

ooooooooo

(١) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص٧٢.

(2) www.fineart,gov.egl/arb/cv/cv.asp?IDS=147

الفنان عمر النجدى (١٩٣١م):

تجربة الفنان عمرالنجدى تشبه فى مجملها قطعة الأرابيسك. فنه ليس لحنًا واحدًا، بل هو أكثر من لحن تؤلف فيما بينها رؤية واضحة وإيمان يجنح إلى التصوف والارتكان إلى الموروث العربى والإسلامى فى شكل خاص .

تجربته الممتدة منذ منتصف خمسينات القرن المنصرم وحتى الآن لا تقف عند وسيط فنى واحد، إذ تمتد خبرته إلى أكثر من وسيط وخامة، فهو رسام ومصور ومثال وصانع جداريات من الطراز الأول، ينحت على الحديد والخشب والصلصال، ويحفر على الزنك والحجر ويشتغل بالسيراميك، وهو يمسك بتلابيب كل وسيط عارفًا بأسراره. هو صاحب رؤية تحليلية لمفاهيم أو مقومات الحضارة والفنون الإسلامية التى يحيل إليها معظم خطوطه وحركاته على مسطح اللوحة أو تفاصيل المجسم .

وبهذه الرؤية المتمسكة بالهوية، سافر النجدى إلى أوروبا ودخل بأعماله صالات الفن وأروقة المتاحف هناك، وهو الأمر الذى أرغم الأوروبيين، كما يقول، على تقبله واحترامه . فعمر النجدى من الفنانين العرب المعروفين فى أوروبا، حتى إن أحد مقتنى أعماله هناك تطوع بإقامة متحف خاص يحمل اسمه فى مقاطعة «افيرنو» جنوب العاصمة الفرنسية باريس، وهو معروف خصوصًا فى محيط منطقة نورماندى حيث كان يقيم خلال فترة وجوده فى فرنسا(١).

اعتبر النجدى واحدًا من أبرز فنانى مصر والشرق الأوسط .. وفى أوائل الستينيات نجد أن نقاد الفن البريطانيين والإيطاليين قد وجدوا فى «عمر» القوة الدافعة فى عصر نهضة الفن الشرق أوسطى.. كما وجدوا فيه أيضًا المستكشف الذى يقدم تفسيرًا معاصرًا لقيم قديمة ورموز هذا الجزء من العالم(٢).. وقد كتب عن أعماله أعظم نقاد العالم منهم الناقد العالمى هيربرت ريد، جورج دى كيركو، سير إريك نيوتن، حسين بيكار، كمال جويلى وغيرهم ..

له مؤلفات فى مجال الفنون التشكيلية منها.. أبجدية التصميم عام ١٩٩٦م وصدر عنه كتاب خاص بتجربته ضمن سلسلة وصف مصر التى تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات، وكذلك صدر عنه كتاب من مؤسسة راسكن للنقد الفنى ـ فينيسيا ـ إيطاليا. وعرض مع بيكاسو.

نشأ الفنان عمر النجدى فى بيئة محافظة تقدس القيم المتوارثة إلى حد المطلق، وترتبط بفطرتها بكل ما تعنيه الأصالة من نسيج تمتلئ به الروح. ولأنه قد نبعت فيه حاسة الرؤية، كان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل سواء كان هذا على مسطح أو فى مجسمات بنائية لونية(٣). من هنا جاء الفنان الشامل فى عطاءاته الإبداعية المختلفة.. تصويرًا ونحتًا وخزفًا **(ش ١٨٦)**.

(١) ياسر سلطان: جريدة الحياة، الأول من ديسمبر ، ٢٠٠٩، ص ٣٠.
(2)www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=147.
(٣) كمال جويلى: مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٢٥، ١٩٨٨م، ص ١١٧.

انشغل النجدى وقتًا ليس بالقصير بمفهوم الكتلة والفراغ، وطبق ذلك على أعماله سواء فى النحت أو التصوير، وربط هذا ـ فكرًا ـ بالفلسفة الروحية. ورأى فى الفراغ صورًا وتركيبات وتكوينات ودلالات عميقة الإيحاء، شديدة الشفافية لا تنفص عن أعماق الكون المحيط ولا تحجبها عوائق تحد من طلاقتها ومعطياتها. وبلغ الأمر عنده حد أن أصبح الفراغ هو العنصر الأساسى فى تشكيلاته سواء كانت مجسمة أو مسطحة .. واستخدم الوحدة المستوحاة من الوحدات الإسلامية وغيرها من العناصر التراثية ـ بشكل معاصرـ بل طوع الشكل المادى بكل ثرائه ليخدم معطيات الفراغ وشفافياته(١).

كما وجد فى الحرف العربى بكل تنوعاته ودلالاته التجريدية والرمزية وحدة انطلاق للعمل الإبداعى ... وذلك من خلال استخدامه الحرف الواحد فى ترديد نغمى يرمز إلى الأشكال الموحية.. يستحضر ـ على سبيل المثال ـ صورة الكعبة بكل موحياتها فى نفسه وفكره ووجدانه من خلال حرف «الألف» .. فحرف الألف هو أول الحروف، كما أنه أول حروف لفظ الجلالة. فهذا التعبير لم يأت عن طريق المصادفة وإنما ارتباطًا بكيان الفنان الوجدانى والفكرى معًا(٢).

وحينما استلهم الفنان الأشكال والنماذج الشعبية التى تأثر بها وجدانه فى طفولته وصباه مثل صندوق الدنيا (**ش ١٨٧**) وعروسة المولد وغيرها (**ش ١٨٨**) فإنه يشيع فى عمله عاطفة فياضة بحيث تلتزم الفكرة الفلسفية حدودها الطبيعية عند ممارسة الإبداع، فتتحول إلى خلفية هادئة غير ضاغطة. وهنا يتقبلها نسيج العمل الفنى فلا يضيق بها ولاتكن عالة عليه. هذا التوازن الذى يأتى مع الأعمال المستلهمة من مكونات الذات فى تلاحمها بذخائر التراث، تفيض ولاشك بحيوية مشعة تعلو كثيرًا على الأعمال التى تضغط بها الفكرة الفلسفية عقلانيًا على العمل الإبداعى(٣).

حول رؤية الفنان:

وتتخذ أعمال النجدى منحى تصوفيًا واضحًا، وهو من أكثر الفنانين العرب تمسكًا بالهوية فى الوقت الذى لا يرى البعض أن هناك ما يدعو إلى ذلك حتى لا يضع الفنان نفسه داخل أطر قد تحد من حريته وتتحكم فى توجهاته. غير أنه يدافع عن وجهة نظره قائلاً : الأعمال الصادقة التى تتسق مع روح الفنان وثقافته هى التى ستبقى، أما ما دون تلك فلن يكتب لها الاستمرار، بل ستكون مثارًا للاستهجان والسخرية، أو على أقل تقدير، ستُمحى من الذاكرة .

فعصر النهضة، على سبيل المثال، كان حافلاً بالفنانين، إلا أن من بقى، ومن وصل إلينا نفر قليل منهم ممن يمثلون ذلك العصر، على رأسهم مايكل أنجلو ورافايللو ودوناتلو ودافنشى. إلى جانب ما يمثله الفن الإسلامى من منطلق لرؤية النجدى ووجهة نظره، فهو أيضًا قارئ جيد للموروث البصرى المتعلق بالحضارة العربية والإسلامية، غير أنه لا يرتكن إلى ما يزخر به ذلك الموروث من أشكال وعناصر ومفردات مقدار اهتمامه وإلمامه العميق بالفلسفة العامة لتلك الفنون وذلك الموروث، وهو لا يقف عند

(١) المرجع السابق: ص ١١٧.
(٢) ، (٣) المرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩.

حد الموروث الفنى الإسلامى فقط، بل تأثر أيضًا بالفن المصرى القديم وفنون حضارات ما بين النهرين، غير أن الفن الإسلامى كان هو الأكثـر تأثيرًا فى تجربته منذ البداية(١).

نهضة الفن المصرى :

عمر النجدى الموجه الأساسى للفن المصرى الحديث، يحيى التاريخ العظيم للفن الفرعونى. هذا الرسام يبعث فى لوحاته الريح الشعرى المعهود فى الروايات المدهشة، ذو الطابع الشرقى المبهج. الخط حاد والمشاهد زاخرة بالخيال والألوان متألقة .

فعمر النجدى ، كما أشار «إريك نيوتون» على أعمدة صحيفة الجارديان، يتجاوز مدى التصنع الفنى المصرى أو تآلف الألوان الفارسية الغزير فهو يجمع بينهما ويطوعهما وفق مآربه ، عاملاً على مواصلة نشاطه وساعيًا إلى نقل حساسية المشاهد اليومية (**ش ١٨٩**) المعتادة إلى متذوق الآثار الفنية ولكن بشكل خارق للعادة وأبدى .

كذلك يحدو آثار هذا الفنان بحث متواصل عن العلاقة بين الإنسان والعالم. فعندما نتأمل مسيرة هذا الرسام نكتشف جليًا وجود موضوعين متلازمين: الفن الفرعونى والفن الإسلامى. فهو يحاول وينجح فى مزج بساطة الرسوم المصرية بتوازن تشكيلات القطع الإسلامية، مع التجديد المستمر(٢).

صحيفة بيوت نورماندية ١٩٩٤ Maisons Normandes 1994.

عمر النجدى والوجه الإنسانى(٣).

حينما يدخل المرء إلى عالم عمر النجدى، سيجد نفسه فى عالم شديد التناقض وشديد التناسق فى ذات الوقت، عالم متعدد الألوان والأبعاد والأشكال . قد يتوه المرء فيه بعض الوقت، ولكن تيهه لن يطول لأنه سيكتشف الوحدة الكامنة وراء التعدد. سيكشف على سبيل المثال تكرار بعض الأشكال وكيفية تداخل الألوان ووحدة الموضوعات. لكن أهم الاكتشافات هى إدراكه أن العنصر الإنسانى هو العنصر الغالب وربما الوحيد فى أعماله . فمهما بلغت درجة التجريد فى لوحاته ، ومهما تناقضت الألوان أو تزايدت أو تداخلت ، يظل الوجه الإنسانى هناك، فى شموخه وسموه وتألقه وفرحه وحزنه. وقد يظهر وجهان لذكر وأنثى فنجد نوعًا من الحميمية الصامتة أيضًا، بهجة مفعمة بالنبل والشموخ. ولننظر عيون هذه الوجوه الإنسانية، عيون متسعة متألقة مندهشة (**ش ١٩٠**)، تعبر عن رغبة حقيقية فى الحياة .

ومصادر فن النجدى متعددة مركبة، فقد استفاد من الفن الآشورى البابلى، والأيقونات المسيحية، ووجوه الفيوم المتميزة (**ش ١٩١**)، والفن الفولكلورى المصرى (**ش ١٩٢**). ومهما كان المصدر فقد نجح فى مزج كل هذه العناصر ليظهر معجمه الفنى الخاص الفريد، الذى يتجاوز كل المدارس والتيارات الفنية التى تأثر بها.

---

(١) ياسر سلطان: جريدة الحياة، مرجع سابق، ص ٣٠.

(2)www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=147.

(3)www.al-madina.com/.../137046.

ومن يشاهد لوحات النجدى يعرف أنه مصرى وعربى صميم، ويفسر ذلك الملامح الفرعونية (**ش١٩٣**) لشخصياته وطريقة جلوسها وحركة أيديها، كما أنه يوظف بعض الرموز المصرية القديمة (مثل الطيور والأوانى). وهو يمزج بين كل هذه العناصر فى نسيج عمله، فلا تبقى مجرد عناصر زخرفية بل هى عناصر حية تربط بين زخم الماضى والواقع الحالى .

وإذا كان العنصر الفرعونى (**ش ١٩٤**) واضحًا فى لوحاته، فهناك العنصر العربى الإسلامى (**ش١٩٥**) أيضًا، الذى يظهر فى رفضه التقليد المباشر شبه الفوتوغرافى للطبيعة أو للإنسان. ثم هناك تلك اللوحات المكونة من كلمات وحروف (**ش ١٩٦**)، وهى لوحات لها علاقة بأعماله الأخرى. فالخط الذى يستخدمه فى تلك اللوحات خط متصل لا ينقطع، تمامًا مثل ذلك الخط الأسود المتصل الذى يوجد فى لوحاته الأخرى. ما إن لوحاته التى يستخدم فيها الخط تأخذ شكل وجه إنسانى[1] .

فى لوحة عازفة الهارب (**ش ١٩٧**) نجد توظيف خلاق لكل من الفراغ والمساحات اللونية. ففى يمين اللوحة ثمة فراغ أبيض ، لكن الخط الأسود ينتهى بتوقيع الفنان، بحيث يصبح توقيعه جزءًا من نسيج اللوحة. وفى يسار اللوحة تجلس عازفة الهارب جلسة البروفيل الفرعونى ، وفى مركز هذا الجزء توجد يد كبيرة، يد العازفة التى تشكل مركز اللوحة، وهى يد رقيقة مفعمة بالحياة، حينما تمر على أوتار الهارب، أو أى آلة وتريه فاللوحة لا تحدد نوع الآلة، ولكنها من الواضح أنها آلة وترية من آلات الفراعنة. أما جسدها فهو عبارة عن عدة أقسام كل قسم يحوى لونًا واحدًا، ولكنه ليس بقعة لونيه وإنما زخرف ملون متكرر. وفى أسفل هذا الجزء نصل إلى قدم العازفة الجالسة المتكئة على بقعة زرقاء توحى بالبحر والسماء، وعالم النغم الذى تنقلنا إليه العازفة .

هذه هى رؤيتى لعالم عمر النجدى، لكن قبل أن أغادره، قد أحاول أن أضع جماع لوحاته فى سياق فكرى حديث. ولعل من أهم الحركات الفكرية والفلسفية الحديثة حركة ما بعد الحداثة وهى رؤية شاملة للكون، ولذا نجد مقوماتها فى كل مجالات المعرفة والنشاط الإنسانى. ويبدو أن هذه الحركة بدأت تنحسر فى الغرب، ولكن لا يزال هناك فى عالمنا العربى من يدعو إلى ما بعد الحداثة، باعتبار أن هذه هى آخر صيحة. وحيث إننا تابعون حضاريًا للغرب، فلابد أن نتبع كل الصيحات التى تصدر عنهم (خاصة أخرها وأحدثها) حتى يمكننا اللحاق بهم. بل إن بعضهم يرى أن الحداثة قدر محتوم، متتالية حتمية أولها ما قبل الحداثة ، ثم الحداثة ، حتى نصل إلى مرحلة ما بعد الحداثة (ونهاية التاريخ) وانطلاقًا من هذه المتتالية يقولون : (كيف يمكننا أن ننتقد ما بعد الحداثة، ونحن لازلنا فى بداية عصر الحداثة).

ومما لاشك فيه أن فن عمر النجدى فيه كثير من التجريد والتجريب، فهو لا يسقط فى عملية محاكاة الطبيعة بشكل فوتوغرافى، ولكن التجريد والتجريب عنده يدوران فى أطر محددة. فرغم أنه

---

(1)www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=147.

يدور فى فلك قصته الصغرى ومصطلحه الفنى الفريد، إلا أن قصته الصغرى تضرب بجذورها فى قصة الإنسان الكبرى وفى همومه وأفراحه، وفى تراث الإنسانية الفنى . ولذا فهو لا يسقط النسبية الشاملة التى تفكك وتقوض كل ما هو إنسانى وعادل وجميل، إذ يطل الوجه الإنسانى فى معظم لوحاته شامخًا ونبيلاً ، فيضفى معنى على حياتنا، ويوحد بين أجزاء وجودنا(١) .

د. عبد الوهاب المسيرى

الجذور:

شغلت قضية البحث عن الذات الفنان المصرى المعاصر ـ ولاتزال ـ واختلفت أساليب البحث عن الذات من فنان لآخر . هذا ما دعا الفنان الكبير عمر النجدى إلى مراجعة نفسه بعد أن ملأ طوافه بموانىء الفكر ـ وأن يتوقف لحظة لتصحيح المسار والاطمئنان على جدول الاستمرار والرد على أسئلة كثيرة داخلية ، ماذا ولماذا ولمن وكيف ؟؟؟

وكانت محاولة الغوص فى أعماق التراث جريئة ولكنها جديرة بالنتائج التى حصل عليها ويقدم الفنان تجربته الرائدة رسمًا وتصويرًا ونحتًا وخزفًا وحفرًا ـ يطلق مواهبه الكشفية فى هذه المجالات جميعًا ويعرضها فى مظاهرة فنية بالغة الثراء والجدية والعمق تطابق مرحله تأمله الصوفى التى يجتازها، وتعكس رؤيته الروحية للأشياء .

ومن هذا المنطلق الصوفى الذى يسيطر على مشاعره وتفكيره وجد الفنان أن فكرة الأحادية يقابلها فى عالم المحسوسات الرقم (واحد) من فصيلة العدد والحرف (أ) **(ش ١٩٨)** من فصيلة الحروف الأبجدية باعتبارها الأصل والبداية فجعلها (التيمة) الرئيسية واللبنة التى يشيد بها مركباته عن طريق التراكم والتشابه فى نسق ثنائى الأبعاد تارة أو ثلاثى الأبعاد تارة أخرى .

بهذا المنهج الجديد والجاد يغترف الفنان عمر النجدى من ينبوع التراث عنصرًا جوهريًا وتشكيله دون أن يقلده تقليدًا مباشرًا أو يقتبس قشوره التى عفى عليها الزمن .. جاعلاً من التوحيد والتجديد الإسلامى ركيزة رؤيته الفنية ، مستخدمًا المجردات العددية والأبجدية رموزاً للوجود الكلى تلميحًا لا تشبيها. ويتجلى فى انسيابها المرتجل حكمة الخلق وخصوبة خيال الفنان وقدرته على الابتكار المتجدد غير المقلد .

حسين بيكار ، الأخبار ١٤/ ٥/ ١٩٨٢م

أما الفنان عمر النجدى(٢) فيتحدث عن تجاربه الفنية بقوله : الريف المصرى مرجعيتى البصرية : فهو يرى أن كل عمل مختوم بروح معينة فالمهم هو الروح فى العمل الفنى، يضيف : بالنسبة لى اعتبر الأسرة الريفية موضوعى الأساسى، والمرأة بشكل أكبر، فأنا أعيش فى زمن ومكان محددين ، واتعامل مع التناقضات المتكاملة، الليل والنهار، الظلمة والنور، السالب والموجب. والمكان عندى هو البشر والكائنات

---

(1),(2) www.al-madina.com/.../137046.

الحية. وضمن تأملاتى التى اشتغلت عليها منذ الخمسينات أننى أرسم موضوعًا متكاملاً دفعة واحدة. حتى التأمل فى كف الإنسان وأصابعه الخمس لها دلالات معينة اشتعلت عليها من حيث الفراغات ما بين الأصابع مثلا، ومن المنظور الفنى تجدنى أرسم خارج اللوحة بالأصابع الخمس ، مستخدما الفراغ والامتلاء، وهذه رؤية عصرية أيضًا.

وعن بداياته مع الحرف العربى يقول: علاقتى مع الحرف العربى بدأت منذ الطفولة، منذ لاحظت الكتابة على الجدران فى الحى الشعبى الذى تربيت فيه، فى باب الشعرية ، أو الكتابات على العربات التى تبيع «الكشرى» مثلا، فثمة كتابات متنوعة عليها، وحين كنت أرسمها كنت أكتب العبارات المكتوبة عليه، ولكن كيفية خروج الحرف عن الشكل المعروف جاء فى مرحلة تالية، وفى كلية الفنون كان تعلم فن الخط مرحلة ثالثة ثم تعرفت على أسلوبى فى التعامل مع الخط، خصوصًا فى استعمال حروف معينة كالألف والحاء والميم، حيث رحت أصوغها فى أشكال مختلفة ومتعددة،(1).

وعن الواقعية فى أعماله يقول النجدى : الواقع كله حاضر فى أعمالى ، فالواقع المصرى أولاً ويتضح ذلك فى جدارية عرضها ١٢ متر، بعنوان (العشاء الأخير فى القدس) (**ش ١٩٩**)، وهى عبارة عن سؤال حول المصير الوجودى للعرب واليهود فى القدس. يجسد تجسيداً الطغيان البشرى، واللامبالاة الخطيرة بصور الإنسانية ، والقرارات الدولية لحقوق الإنسان، وهى جميعها أعمال تتنافى تمامًا مع كل آمال الشعوب فى سلام دائم عادل وشامل، يحقق الاستقرار والامن لجميع شعوب المنطقة .

ويفسر النجدى ميله إلى الأعمال الكبيرة الحجم بأن (الحجم له دور فى التعبير، فاللوحة الصغيرة لها دورها وجمالياتها وأصولها والكبيرة لها دور آخر ، ففى اللوحة الكبيرة أستطيع أن أضع الأمة العربية فى صور مختلفة ، فمثلاً لوحة العشاء الأخير هناك امرأة عارية وبشعة بحيث لا تثير أى مشاعر جنسية ، وفى اللوحة طفل يبدو كهلاً ويحمل العلم الاحمر، إضافة إلى قفص مكسر وبجانبه حمام لا يطير دلالة السلام الزائف).

أما الوجوه المشوهة فى لوحاته، من أين تأتى، وعن أى شئ تعبر ؟

يجيب : هذه الوجوه تأتى من بيئتى وطفولتى، من وجوه الأطفال (**ش ٢٠٠**) والبؤساء عمومًا، فهى وجوه شديدة التعبير عن التشوهات والفقر ، وهى تعبر عن شدة الانفعال بهذه الأوضاع التى يعانى منها الإنسان فى الريف المصرى خصوصًا. ففى أعمالى تعبير عن كل ما يحيط بى من ظروف. وحول اللوحات التى يجمع فيها الوجة البشرى (**ش ٢٠١**) والحروف يقول : أنا أحاول توظيف الحرف والخط العربى فى اللوحة الفنية، دون التزام بقواعد هذا الفن، فأنا أستخدم الحروف بطريقتى الخاصة، وأحاول ابتكار أشكال جديدة للخط لها علاقة بمضمون العبارات التى أستخدمها، خصوصًا العبارات ذات المرجعية القرآنية أو الدينية عمومًا، وبكل ما يملكه الحرف العربى من جماليات وقدرة على التشكيل فى صور لا نهائية(2).

(١، ٢) حوار أجراه معه الناقد / عمر شبانة، جريدة الاتحاد الثقافى، ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٨م.

ويضيف: أحاول الالتفات إلى جماليات الحرف العربى (**ش ٢٠٢/ ٢٠٣**) التى لا تتوفر فى حروف اللغات الأخرى، وهذا يشكل عنصراً منها من هويتنا التى نسعى لتطويرها ، فالحرف مدخل مستقل تماماً عن كل الحركات الفنية فى العالم ، أنا أسميه الفن الإسلامى الحديث، حيث يجرى توظيف الحرف ليؤدى وظيفة محددة ، دينية وفنية فى الوقت نفسه، فكيفية صياغة الحرف هى التى تميز كل فنان. وفى هذا المجال عملت على مواضيع كونية تتعلق بالكواكب مثلا، ولم يقصر عملى على الموضوعات الدينية . كما اشتغلت على المنظر الطبيعى أيضاً (**ش ٢٠٤**).

- وحول سؤال عن وجود الحصان بوصفه عنصراً أساسياً فى كثير من أعمال عمر النجدى . فهل يحمل دلالة ما لديه؟ وهل يتعمد إبراز هذه الدلاله فى عناصره ومفرداته المختلفة؟

- يجيب بقوله إن الحصان (**ش ٢٠٥**) بالنسبة إلى هو رمز محمّل بالكثير من الدلالات، وهو عنصر ذو قيمة جمالية يتسق مع رؤيتى الشرقية والإسلامية كونه من المفردات المهمة داخل الموروث العربى والإسلامى الذى أنتمى إليه وأعتز به. أما من ناحية الحرص على وجود الدلالة فى الأعمال، فأنا بالفعل حريص على أن تتضمن أعمالى شيئًا من الرمز، لكننى فى الوقت نفسه لا اتعمد ذلك، وأحرص عادة على أن أكون منفعلاً لحظة الإبداع، وهذا الانفعال لا بد من أن يكون خلفه حدث أو مشاعر مثارة بطريقة أو بأخرى [1].

فالفنان عمر النجدى يمتلك الكثير من مقدرات الإبداع الفيض الغزير. وأعماله تحمل سمات عديدة من هذا الفيض. ولا جدال فى أن الفنان النجدى علامة مميزة فى الحركة التشكيلية المصرية والعربية. ومدرسة من مدارس الفن الحديث فى مصر والعالم .

ooooooooo

(١) حوار أجراه معه الناقد عمر شبانة، جريدة الاتحاد الثقافى، ٣٠ / ١٠ / ٢٠٠٨م.

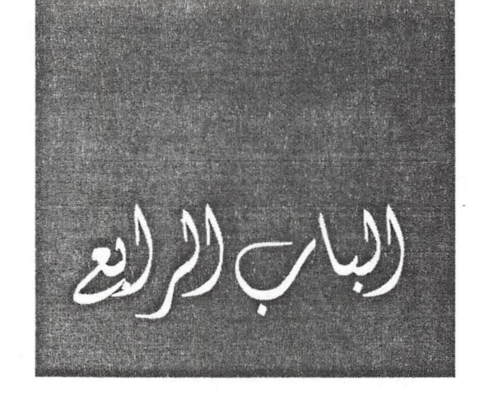
تعقيب :

تعتبر الدراسة الفنية التحليلية لنماذج من أعمال بعض الفنانين المصريين الأوائل والمعاصرين المتأثرين بالعناصر الزخرفية التشكيلية للحرف الشعبية والتراث الشعبى المصرى نوعًا من الفهم والإدراك لأساليب مغايرة فى التعبير عن هذه العناصر. لذا فإن الموروث الحضارى لكل فنان يولد بأسلوب مختلف بحيث لا يقيد التعبير الفنى له، ويؤكد فى الوقت نفسه على رهافة الحس الفنى ومقدرة الفنان وموهبته المتفردة. ومن الدراسات الفنية الإبداعية للفنانين التى تم دراسة أعمالهم أصبح من السهل التعرف على أسلوب الفنان تشكيليًا وإنتاجه الفنى ومدى أرتباطه بالتراث القديم وذلك من خلال عوامل تجمبع وإعادة تركيب للقيم الفنية والجمالية التى تم الوصول إليها ولم يكتف هؤلاء الفنانون بالمحاكاة الحرفية لتلك العناصر التراثية ولكنهم قاموا بالتعمق الفكرى والفلسفى لفهم أصول هذه العناصر وبالتالى انتخاب الأعمال والأشكال التى تتكيف مع فكره وتصميماته الفردية.

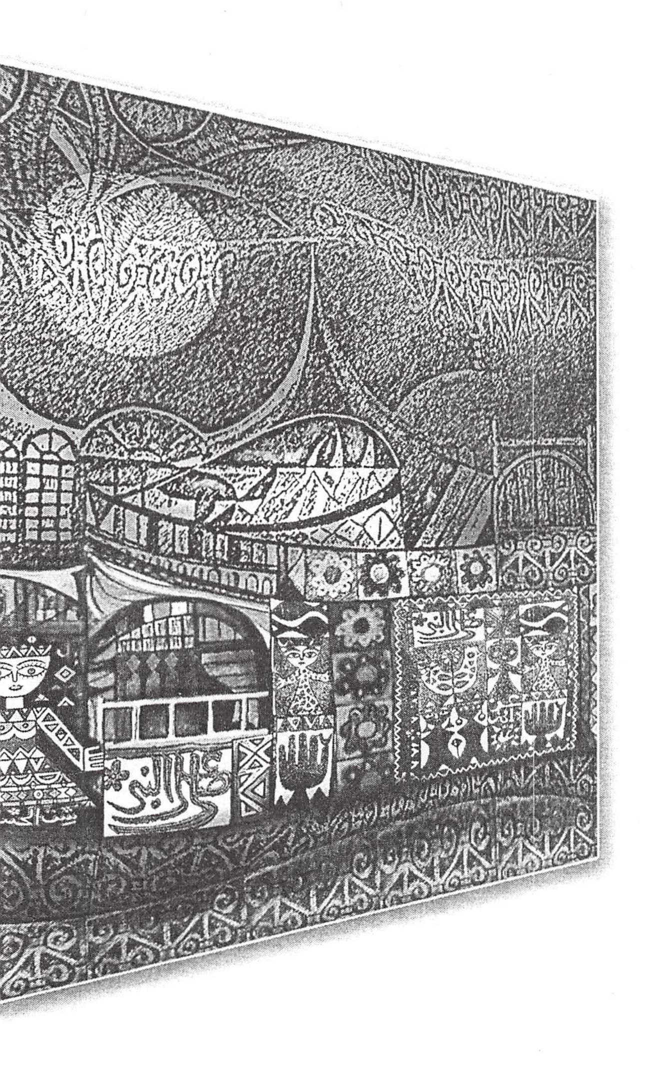
هؤلاء الفنانون، أمثلة من مجموعة محاولات قام بها عدد من الفنانين، يستلهمون من التراث المصرى القديم والفن القبطى والإسلامى عناصر التراث الشعبى بصفة عامة محاولين التوفيق بين الماضى والحاضر. ساعين لإيجاد مدرسة فنية معاصرة، لها طابع مصرى أصيل. فاستلهموا من الخط العربى، واستفادوا من مطواعية هذه الحرف، وأسلوبه التجريدى. واستهلموا من الزخرفة العربية والعمارة الإسلامية، خطوطًا ومثلثات ووريقات وشجيرات وأشكالاً هندسية ونباتية أخرى ... وأخذوا من القصص والحكايات التراثية والشعبية، ومن الأصباغ والألوان الشرقية، فكان الذهبى والفضى، واللازوردى، والقرمزى، والألوان الترابية. هذا وقد أتبع هؤلاء الفنانون أسلوب ابتكاريًا غير مقلد لعناصر التراث ولاينتج بشكل مطابق له، ولكنهم قاموا بأكتشاف رؤى جديدة لتكوين مضامين معاصرة لها طابعها الخاص فى أعمالهم.

وبناء على ما سبق يتضح لنا وعى الفنان المصرى بذاته وبدوره التاريخى، وهو مانرى آثاره واضحة فى معظم أعمال هؤلاء الفنانين، من احتفاء بتصوير آثار عناصر الزخارف الفرعونية والقبطية والإسلامية، ودراسة النحت والتصوير فيهما وفى استلهام القيم الجمالية فى الفن القبطى والشعبى .. إلى الاهتمام بالموضوع التاريخى القومى، والموضوع الشعبى بتنوعياته المختلفة، وصولاً إلى فكرة "الكل فى واحد" التى قامت عليها الدعوة إلى وحدة الأمة، حيث تذوب الخصائص الفردية لأبنائها فى خصائص عامة مشتركة بينهم جميعًا تبلور ما يسمى "بالشخصية المصرية" أو "الهوية القومية". وأخيرًا وبعد هذا التحليل يمكننا القول إن الفن الشعبى بإمكانه الاستمرار، والتكيف مع معطيات العصر، ومتطلباته، كما يمكن تعزيز هذا الفن والاستفادة من خصائصه الفنية والفكرية. وبعد هذا السرد لمجموعة من أعمال الفنانين المصريين المستلهمين لعناصر التراث الشعبى نستكمل فى الباب الرابع تطبيقًا لتلك العناصر على قصر الأمير محمد على بالمنيل.. ومن خلال الجانب التطبيقى للباحث.

ооооооооо



الجانب التطبيقى للبحث

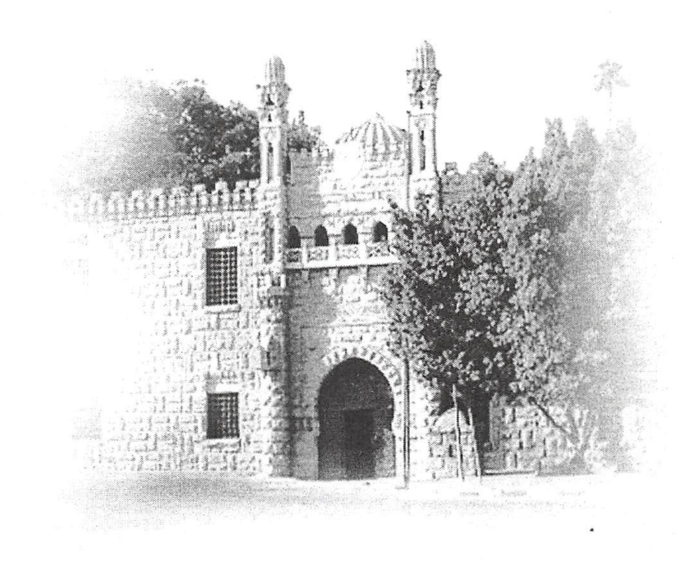


- **الفصل الأول:**

كيفية تطبيق وتوظيف مفهوم المعاصرة والحداثة على أحد النماذج المختارة (قصر ومسجد الأمير محمد على بالمنيل) بإعتباره شاملاً لكل من العمارة الدينية والمدنية

- **الفصل الثانى:**

استعراض الجانب التطبيقى للباحث



• الفصل الأول

كيفية تطبيق وتوظيف مفهوم المعاصرة والحداثة على أحد النماذج المختارة (قصر ومسجد الأمير محمد على بالمنيل) بإعتباره شاملاً لكل من العمارة الدينية والمدنية

متحف قصر الأمير محمد على

نبذة عن المتحف:

يعد متحف قصر المنيل من أجمل وأهم المتاحف التاريخية فهو يعبر عن فترة مهمة من تاريخ مصر الحديث ويعكس صورة حية لما كانت عليه حياة أمراء الأسرة الملكية السابقة ويصورها بعناية فائقة. وهذا المتحف ينفرد عن باقى متاحف القصور التاريخية بتصميمه المعمارى الرائع فقد بنى على طراز إسلامى حديث مقتبس من المدارس الإسلامية الفاطمية والمملوكية.. وشاعت فيه أيضًا الروح الفارسية والسورية والمغربية، كما بدت فى زخرفة مبانيه روح الطراز العثمانى. ليعد المتحف مدرسة فنية جامعة لعناصر الفنون الإسلامية المختلفة.

وصاحب القصر هو الأمير محمد على بن الخديوى توفيق وشقيق الخديوى عباس حلمى الثانى، ولد فى القاهرة عام ١٨٧٥م، وتوفى خارج مصر عام ١٩٥٤م، وقد نال الأمير ثقافات عربية وأجنبية رفيعة المستوى وكان محبًا للفنون بكافة صورها خاصة الإسلامية منها ومارس بنفسه بعض الفنون وكان أحد أشهر هواة تربية الخيول العربية ذات الأنساب العريقة، كما اشتهر بجمع التحف والآثار والمقتنيات الثمينة وكان له فى هذا المجال عيون متخصصة مهمتهم البحث عن النادر من التحف وجلبها للأمير ليعرضها بقصره، كما كان الأمير محبًا للسفر فقد قام بعدة رحلات حول العالم طاويًا القارات أكثر من مرة، ودون هذه الرحلات فى كتب كثيرة تعد تسجيلاً فريدًا للأوضاع التى كانت عليها بقاع كثيرة من العالم فى أوائل القرن العشرين.

وقد اختار الأمير محمد على باشا هذه الأرض التى أقام عليها قصره عام ١٩٠١م ـ وقام على إنشاء هذا القصر الفريد سعيًا لإحياء العمارة الإسلامية التى عشقها فبنى أول الأمر قصرًا للإقامة ثم أكمل بعد ذلك باقى سرايا القصر[1].

وقد انعكست صفات الأمير وجوانب شخصيته على قصره فخرج فريدًا فى طرازه متميزًا عن قصور أقرانه من حكام وأمراء الأسرة، وقد بدأ فى تشييده عام ١٩٠١م ـ ١٩٣٨م، فبدأ بسراى الإقامة ثم توالى بناء باقى سرايا وأقسام القصر، وقام الأمير بنفسه بوضع التصميمات الهندسية والزخرفية اللازمة، وأشرف على كل خطوات التنفيذ.

والقصر أو المتحف يقع على مساحة كلية تصل إلى ٦١ ألفًا و٧١١ مترًا مربعًا، منها ٥ آلاف متر مربع للمبانى، وتصل مساحة حديقته إلى ٣٤ ألف متر مربع، مما يعكس المساحة الهائلة للقصر، فى الوقت الذى تبلغ فيه المنشآت الداخلية للقصر ٢٢ ألفًا و٧١١ مترًا مربعًا.

ويقع بجزيرة الروضة على فرع النيل الصغير فى مواجهة القصر العينى ويعد تحفة رائعة معبرة عن ثراء العمارة والحرف الشعبية الإسلامية. ويتضمن القصر المنشآت التالية :

---

(1) www.travel.maktoob.com.

أقسام القصر هى :

السور الخارجى المحيط ، مدخل القصر ، سراى الاستقبال، برج الساعة، السبيل، المسجد، متحف الصيد، سراى الإقامة، سراى العرش، المتحف الخاص، القاعة الذهبية، والحديقة الفريدة فى نوعها فى مصر، التى تضم نباتات وأشجارًا نادرة لا مثيل لها فى البلاد.

سور القصر وواجهته:

يعتبر القصر بانوراما فنية تجمعت طرز إسلامية عدة فى تصميم المدخل الرئيس للقصر.. وعلى جانبى أعلى المدخل برجان يشبهان مباخر المآذن (**ش ٢٠٦**)، ويتوسطه الباب الرئيسى وهو من الخشب المصفح بالنحاس، وتعلو مدخل القصر لوحة تذكارية كتب عليها بالخط الثلث والفارسى عبارة " أنشأ هذا القصر الأمير محمد على نجل المغفور له محمد توفيق إحياء للفنون الإسلامية وإجلالاً لها ، ابتكر هندسة البناء وزخرفته سمو الأمير وقام بالتنفيذ المعلم محمد عفيفى وتم ذلك عام ١٣٤٨ من الهجرة (**ش ٢٠٧**)". [١] ويعلو هذه اللوحة خمس شرفات (**ش ٢٠٨**) للحراسة بأعلاها لوحة من الخط الكوفى منحوتة فى الحجر قوامها كتابات بالخط الكوفى للآية القرآنية (فمن يؤمن بربه لا يخاف بخسًا ولا رهقا). وبهو المدخل مقسم إلى جزأين، لهما سقفان مختلفان فى الزخارف (**ش ٢٠٨ أ، ب**).

أما واجهة القصر فهى تشبه واجهات مداخل المساجد والمدارس الإيرانية فى القرن الرابع عشر، ويلاحظ من أهم أبنية القصر تلك السراى التى تقع أعلى المدخل وهى مخصصة لاستقبال ضيوف القصرالرسميين، وتحوى القاعة رسومًا لحيوانات نادرة وطيور بجانب الزخارف النباتية، والزائر لها يلاحظ عبق الطراز المعمارى العثمانى الممتزج مع غيره من الطرز الأخرى، حيث الزخارف التى تدل على مهارة وإتقان الصانع المصرى.

ويحيط بالقصر سور شيد على طراز حصون القرون الوسطى (**ش ٢٠٩**) وهو مبنى من الحجر الجيرى مكسو بقطع مستطيلة مسنمة من الحجر الرملى شديد الصلابة. وتعلو السور فى الجهة الشمالية شرفات للحراسة، وتوجد على بعض مناطق السور آيات قرآنية وكلها منفذة بالخط الكوفى البارز من نفس الحجر، والمبانى هى خليط من المدارس المعمارية الفارسية والمملوكية والفاطمية ومزدان فى كل جوانبها بالآيات القرآنية والزجاج الملون والرخام المشغول.[٢].

سراى الاستقبال :

بمجرد دخولنا للقصر، نجد سراى الاستقبال على جهة اليمين (**ش ٢١٠**)، **حيث تقع بجانب مدخل** القصر مباشرة. والسراى مخصصة لاستقبال الضيوف الرسميين **الذين يقومون بزيارة الأمير فى قصره.** وتتكون سراى الاستقبال من طابقين بينهما سلم خشبى.

---

(1) www.awan.com/pages/first/225324 .
(2) www.travel.maktoob.com .

الطابق الأول:

وبه حجرتان : حجرة التشريفة (**ش ٢١١**) وحجرة استقبال كبار المصلين. و"قاعة الاحتفالات الرسمية " يتم الوصول إليها عن طريق "حجرة التشريفات " التى كان الأمير يستقبل فيها كبار الشخصيات، خاصة من العلماء والمشاهير الذين كانوا يأتون لأداء صلاة الجمعة بمسجده المقام داخل القصر .

الطابق الثانى:

وبه قاعتان و هما : القاعة الشامية و القاعة المغربية . ففى الطابق العلوى للقصر نجد حجرتين متميزين لكل منهما طراز محدد . الأولى يطلق عليها "القاعة الشامية" (**ش ٢١٢**) لأن الأمير اشترى خشب سقفها من سوريا، و إلى جوارها " البيت الأثرى "وهو حجرة عالية الأناقة وكانت مخصصة لاستضافة الحريم اللواتى يحضرن إلى القصر بصحبة ضيوف الأمير. و" القاعة المغربية "(**ش ٢١٣**) المصممة على الطراز المعمارى المستوحى من شمال إفريقيا.

ويبدو أن الأمير كان مغرمًا بالأسقف المزخرفة فكل الغرف والقاعات كانت تحمل نقوشًا وكل واحدة منها مختلفة عن الأخرى، ونلاحظ النقوش المغربية المتنوعة (**ش ٢١٤**) التى تزين الحوائط.

سراى الإقامة :

تعد سراى الإقامة من أقدم البنايات فى القصر ، لأنها المبنى الرئيسى وكانت مخصصة لإقامة الأمير حيث خصص الطابق الأرضى لصالات الاستقبال والطعام ومكتبة الأمير وخصص الطابق العلوى لغرف النوم[1]. وهى تتكون من طابقين وملحق بها برج يطل على مناظر القاهرة والجيزة فى ذلك الوقت .

سراى العرش :

صُمم مبنى سراى العرش على الطراز العثمانى المعروف باسم « الكشك» وهو الطراز الذى كان منتشرًا على ضفاف البسفور، والمبنى يتكون من طابقين وقد خصص الطابق الأرضى لقاعة العرش (القاعة الذهبية) (**ش ٢١٥أ، ب**) لأن جميع جدرانها وسقفها نفذت زخارفها مذهبة والباب المؤدى إلى داخل القاعة من الخشب المذهب والسقف محاط بأشرطة بها زخارف هندسية متنوعة باللونين الذهبى والأحمر والجدران محلاة بزخرفة الركوكو العثمانى وتصطف على جانبيها أرائك ومقاعد ضخمة من الخشب المذهب بزخارف لأشعة الشمس وزخارف نباتية، وفى مواجهة القاعة يوجد كرسى العرش يعلوه التاج الملكى، وعلى يمينه ويساره يوجد شمعدانان من كريستال «بوهيميا» أما السقف فمغطى بقرص الشمس (**ش ٢١٦ أ، ب**) وأشعتها باللون الذهبى ويميز القاعة وجود لوحات زيتية لمناظر طبيعية من مصر وصور حكام أسرة محمد على باشا. [٢]

---

(1) www.travel.maktoob.com.
(2) www.awan.com/pages/first/225324.

برج الساعة :

ويقوم بين سراى الاستقبال والمسجد، وتم بناؤه على طراز ونمط الأبراج ببلاد الأندلس والمغرب. (**ش ٢١٨/ ٢١٩/ ٢٢٠**) وكانت هذه الأبراج تستخدم لأغراض الحراسة والمراقبة وإبلاغ الرسائل للجهات المختلفة بالدولة مثل الإعلام بالخروج للحرب وأنباء الانتصارات أو الإعلان عن بدء الأشهر العربية وغيرها، وكان يتم إبلاغ الرسائل بإشارات متفق عليها بالدخان نهارًا وبالنار ليلاً فتخرج الرسالة من البرج الرئيسى فتلتقطها الأبراج المجاورة ثم يقوم كل برج بترجمتها للمسئولين وهكذا يتم إبلاغ الرسائل فى طول البلاد وعرضها فى وقت قصير.

السبيل:

يقع بين البرج والمسجد، ملاصقًا للسور الشمالى للقصر، ملىء بالزخارف (**ش٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣**).

المسجد :

تم تشيده على الطراز العثمانى ويعتبر من المنشآت المتميزة معماريًا وفنيًا، ورغم صغر مساحة المسجد الذى يتوسط القصر إلا أنه يعد تحفة معمارية وزخرفية لا مثيل لها، فقد أعطى الأمير (محمد على) له عناية خاصة سواء من الخارج (**ش ٢٢٤**) أو الداخل، فمن الخارج زين سطح المسجد بعرائس من الحجر الرملى على شكل رؤوس حيات (الكوبرا) أسفلها شريط من الكتابة القرآنية لسورة الفتح، وله باب خشبى مصّفح بالنحاس المشغول بالتفريغ (**ش٢٢٥**).

وفى المسجد إيوانان يفصلهما أربعة أعمدة من المرمر (**ش٢٢٦**) وتغطى الجدران «قيشانى» بزخارف نباتية. سقف الإيوان الشرقى (**ش ٢٢٧**) تحفة فريدة فهو عبارة عن فتحات مغطاة بزجاج مصّنع على شكل قباب تسمح بمرور الضوء الطبيعى، محمولة على مقرنصات (**ش ٢٢٨**). وكل قبة مع زخارفها تشبه أشعة الشمس. وعلى عكس المحراب فالمنبر يتجه نحو القبلة، ويتكون من ثلاث درجات تنتهى بالمقعد، وجميع زخارفه مذّهبة (**ش ٢٢٩**) بما فى ذلك قرص وأشعة الشمس التى تزخرف ظهر المقعد[1].

أما الجدران فقد زخرفت على هيئة سجاجيد من طرز مختلفة والنوافذ على شكل عقود محاطة بأشرطة من الزخارف الهندسية، وللمسجد كتلة مدخل مستطيلة الشكل وتعلو سطحه، كما أنها تبرز عن المبنى وهى زاخرة بأنواع كثيرة من الزخارف (**ش ٢٣٠ أ، ب**).

متحف الصيد :

هذا المتحف عبارة عن ممر طويل ملاصق للسور الشمالى و يطل على الحديقة بفتحات على شكل عقود ويشتمل المتحف على مجموعات من الطيور والحيوانات ورؤوس وجماجم وقرون لغزلان وزواحف محنطة وبعض أدوات الصيد. (**ش٢٣١**).

---

(1), (2) www.awan.com/pages/first/225324.

المتحف الخاص :[٢]

يقع فى الجهة الجنوبية من القصر، ويتكون من خمسة عشر قاعة ويتوسطها فناء به حديقة صغيرة. الباب الرئيسى يشبه أبواب حصون القرون الوسطى، به باب آخر صغير «خوخة» لدخول الأفراد، ويعلو الباب الكبير زخارف نباتية كبيرة .

أما أبرز أقسام المتحف فهو الجزء الخاص بمقتنياته من الصيد، ويشتمل المتحف على العديد من المقتنيات أغلبها لحيوانات وطيور وزواحف محنطة ورؤوس وجماجم وقرون لغزلان وجواميس وكباش جبلية. وبالمتحف مجموعات كبيرة من طيور البيئة المصرية ومجموعات أخرى من بيئات غير مصرية وطيور مهاجرة منها النسور والصقور والبوم. أما مجموعة الفراشات فهى نادرة ذات أشكال وألوان متناسقة كما توجد (ديوراما)[١]. لمنظر طبيعى من واقع الغابة تشتمل على حيوانات مثل الأسد والنمر والنمس والذئب والضبع. وللمتحف عدة قاعات مخصصة للعرض ومنها :

قاعات المتحف :

القاعة الأولى :

خصصت لعرض المخطوطات النادرة والتفاسير القرآنية ولوحات خطية رائعة استخدمت فيها زخارف نباتية وطيور .

القاعة الثانية :

أهم المعروضات بها الأدوات الكتابية من بوص وعاج ومعدن ومقصات ومحابر ومجموعات نادرة من المخطوطات والمصاحف والسجاد ولوحات فنية وتحف ذهبية وفضية وغيرها[٢].

القاعة الثالثة :

بها مجموعة المفارش والمناديل الحرير، ومجموعة من الصناديق القديمة المطعمة بالصدف.

القاعة الرابعة :

تختص بالسلاح ويوجد أسلحة بيضاء ونارية وسيوف وخناجر عربية وعثمانية .

القاعة الخامسة :

تعد أكبر قاعات المتحف الخاص، وأبرز المقتنيات بها مجموعة من أندر السجاد من الطرز المختلفة .

القاعة السادسة :

بها تسع فتارين تحوى العديد من فناجين الشاى والأكواب والدوارق والزهريات .

---

(1) www.travel.maktoob.com .

القاعة السابعة :

و هى قاعة صغيرة زخرف سقفها على شكل سجادة، ومجموعة أنسجة السيرما وسجادة صممت على شكل ليرة تركية.

القاعة الثامنة :

وبها نماذج للأزياء التركية لكافة الفئات ومجموعة من توك الأحزمة الحريمى المطعمة بالياقوت والمرجان والكهرمان .

القاعة التاسعة :

تتوسطها فاترينة هرمية الشكل بها أشياء خاصة بالأمير مطعمة بالماس ومجموعة من هدايا ملوك الدول .

القاعة العاشرة :

وهى قاعة لعرض مجموعات من الأوانى والمقتنيات ذات التلبيسات الفضية والزهريات والشمعدانات .

القاعة الحادية عشرة :

أهم ما بها صوان به أوان من البورسلين المختلفة الأشكال والأحجام ونماذج لسجاد صغير الحجم.

القاعة الثانية عشرة :

ويطلق عليها القاعة الصيفية، على جدارها الجنوبى الغربى مجموعة من رؤوس الأسود الرخامية التى تتساقط المياه من أفواهها. وبالجدار المقابل شرفة بعرض الحائط من الزجاج الملون.

القاعة الثالثة عشر :

بها فتارين لعرض التحف المعدنية (**ش ٢٣٢ أ، ب**) ويوجد على الجدران مجموعة من أشغال السيرما.

القاعة الرابعة عشر :

تشتمل على فتارين بداخلها أوان وأطقم شاى وقهوة من البورسلين، كلها عليها زخارف نباتية ملونة.

حديقة المتحف :

عبارة عن متحف نباتى نادر، وتعد الوحيدة من نوعها فى مصر[1] وتضم مجموعة نادرة من الأشجار والنباتات الاستوائية والزهور النادرة (**ش ٢٣٣**).

ooooooooo

---

(1) www.awan.com/pages/first/225324 .

تعقيب:

بانوراما فنية:

تجمعت طرز إسلامية عدة فى تصميم المدخل الرئيس للقصر.. فالواجهة تشبه واجهات مداخل المساجد، وعلى جانبى أعلى المدخل برجان يشبهان مباخر المآذن، أما بهو المدخل مقسم إلى جزءين، لهما سقفان مختلفان فى الزخارف، سراى الاستقبال تقع أعلى المدخل، وكانت مخصصة لاستقبال الضيوف وهى ذات رسوم لحيوانات وطيور، بجانب الزخارف النباتية.

والقاعة الرئيسة فهى تحفة رائعة فى العمارة، أما القاعة المغربية مصممة على الطراز المغربى وسقفها من المرايا عليها سدائب بشكل أطباق نجمية، وفى القاعة أرائك بزخارف الأرابيسك. ويقع برج الساعة بين سراى الاستقبال والمسجد، وبينه وبين المسجد يقع سَبيل مزخرف.

زخارف:

مسجد القصر يعد تحفة معمارية وزخرفية من الداخل والخارج، سطحه مزين «بعرانس» من الحجر الرملى أسفلها آيات قرانية، وله باب خشبى رائع مصفّح بالنحاس المشغول بالتفريغ.

وفى المسجد إيوانان يفصلهما أربعة أعمدة من المرمر وتغطى الجدران «قيشانى» بزخارف نباتية. سقف الإيوان الشرقى تحفة فريدة فهو عبارة عن فتحات مغطاة بزجاج مصّنع على شكل قباب تسمح بمرور الضوء الطبيعى، محمولة على مقرنصات [١].. وكل قبة مع زخارفها تشبه أشعة الشمس. والمنبر جميع زخارفه مذّهبة.

سراى العرش:

ولقد صُمم مبنى سراى العرش على الطراز العثمانى المعروف باسم « الكشك» وهو الطراز الذى كان منتشرًا على ضفاف البسفور، المبنى يتكون من طابقين وقد خصص الطابق الأرضى لقاعة العرش التى تبهر كل من يزورها بعظمتها، القاعة طويلة وتصطف على جانبيها أرائك ومقاعد ضخمة من الخشب المذهب بزخارف لأشعة الشمس وزخارف نباتية، وفى مواجهة القاعة يوجد كرسى العرش يعلوه التاج الملكى، وعلى يمينه ويساره يوجد شمعدانان من كريستال «بوهيميا».

أما سقف القاعة فمغطى بقرص الشمس وأشعتها باللون الذهبى وأهم ما يميز القاعة وجود لوحات زيتية لمناظر طبيعية من مصر وصور حكام أسرة محمد على باشا.

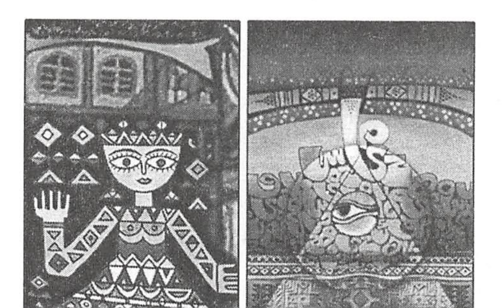
وبناء على ما سبق يعد هذا القصر جامعًا للكثير من الحرف الشعبية المصرية وما تحويه من عناصر ووحدات زخرفية وبصفة خاصة الإسلامية، ونستكمل الجانب التطبيقى للبحث من خلال عرض لأعمال الباحث والمنفذة باستخدام المتاح من الوسائط التقنية الحديثة. وهو ماسوف نتناوله فى الفصل الثانى من هذا الباب.

⚬ ⚬ ⚬ ⚬ ⚬ ⚬ ⚬ ⚬ ⚬

(1)www.awan.com/pages/first/225324 .

الفصل الثانى

إستعراض الجانب التطبيقى للباحث



مقدمة :

يختص هذا الفصل من الدراسة بالجانب التطبيقى، وذلك من خلال تقديم نماذج تطبيقية لرموز وعناصر التراث الشعبى، وكيفية توظيفها فى الكثير من مجالات الفن التشكيلى الشعبى والتطبيقى، وقد صاغ الباحث هذه النماذج باستخدام الوسائط التقنية الحديثة .

وفيما يلى يقدم الباحث مجموعة متنوعة لبعض أعماله الفنية التى استقاها من عناصر البيئة الشعبية وفنون الحضارات المصرية القديمة والقبطية والإسلامية، مستلهمًا لعناصر ورموز تلك الفنون التى مرت بخبرته عبر مراحله المختلفة مثل: شهر رمضان والاحتفاليات المواكبة لقدومه كالأعلام والزينات، والفانوس وكذلك المساجد والأحياء الشعبية ـ الرموز والعناصر التراثية كالنجمة والإبريق والهلال والزخارف النباتية والهندسية، والعناصر الحيوانية كالحصان والجمل والطيور بأنواعها، ورسوم الكف والعين وزخارف الكليم والسجاد الشعبى ـ وهناك أيضًا نماذج تطبيقية للنقوش الخطية الشعبية والزخارف الموجودة على العربات الشعبية والمنازل الشعبية.

اللوحات من (٢٣٤ ـ ٢٣٧)

وتوضح مجموعة من التصميمات التى استلهمها الباحث من خلال دراسة العناصر الزخرفية على مر العصور سواء أكانت مصرية أم قبطية أم إسلامية ويتضح من خلال هذه العناصر استخدام عناصر الفن القبطى المتمثلة فى زخارف النسيج والوحدات النباتية والحيوانية والطيور وذلك من خلال التكوينات الموضحة.

العناصر والمفردات:

مجموعة من الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والنباتية والآدمية المشتقة من عناصر الزخارف القبطية الممثلة على قطع النسيج.

عناصر التشكيل:

اعتمد التصميم على مجموعة متنوعة من الأشكال شملت استلهام الأشكال الآدمية والزخارف النباتية والهندسية والحيوانية والزهيرات المرسومة على قطع النسيج القبطى وتوظيفها فى اللوحات (**ش٢٣٤**، **ش ٢٣٥**)، مع الوضع فى الاعتبار استخدام الألوان المميزة للفن القبطى.

أما النموذج (**ش ٢٣٦**) فهو يمثل نموذجًا لكيفية توظيف أحد العناصر المميزة للفن القبطى (العصافير) فى أعمال فنية حديثة باستخدام الوسائط التقنية الحديثة. أما اللوحة (**ش ٢٣٧**) فهى تتضمن نموذجًا مركبًا من زخارف متنوعة نسيجية وخزفية ووحدات هندسية، ويلاحظ الأسلوب التسطيحى فى بناء التصميم وهو الأسلوب المتبع فى تنفيذ الأعمال الفنية والجداريات فى العصر الفرعونى والقبطى.

ooooooooo

الأشكال من (٢٣٨ ـ ٢٤١):

العناصر والمفردات:

مجموعة من عناصر الزخارف الشعبية المتمثلة فى أشكال الحمام، والزخارف الهندسية والأباريق والنخيل والعيون. وهى من الرموز الزخرفية السائدة فى زخارف الحرف الشعبية.

عناصر التشكيل:

اعتمد التصميم على مجموعة متنوعة من عناصر تشكيل التراث الشعبى متمثلة فى العناصر السابقة التى تحوى عدداً من الرموز متمثلة فى النخلة فهى فى التصوير الشعبى رمز قديم يدل على الإنتاج والوفرة، رسمه الفنان من جذع بسيط وبعض الوريقات، إنه اختصار لمعان قديمة ومعتقدات شعبية تدل على أن هذا الرمز يعنى الازدهار والخصب، فاستخدمه الرسام فى أعماله بذات المعنى. فقيمة النخيل فى الوسط الشعبى ليست نابعة من فراغ، إنما لها خلفية دينية وجذور تاريخية قديمة ـ أما سعف النخيل فهو من أقدم مواد البناء التى عرفها الإنسان البدائى، وقد ورد ذكره بالكتاب المقدس عند دخُول المسيح، أورشليم واستقبال الجميع له حاملين سعف النخيل دلالة على الانتصار، وهو أيضًا رمز للكرم والسخاء حيث يستفاد من جميع أجزاء النخيل (جذوع ـ ألياف ـ ثمار).

أما الحمام فقد استخدمته الأسطورة كرمز للانقاذ والأمومة، فتقول الأسطورة البابلية إن الآلهة «سميراميس» التى حكمت وتملكت على «بابل» ولدت من رحم أم سماوية كانت قد تركتها فى الخلاء عقب ولادتها، فتعدها بالرعاية سرب من الحمام، ولما ماتت «سميراميس» نفسها تحولت إلى حمامة كما استطاع «نوح» فى «الطوفان» معرفة مقدار الماء على الأرض باستخدام الحمامة. ومن هنا احتفى التراث الشعبى بالحمام كرمز فنى والغناء له.

وهو فى الفن القبطى يرمز إلى روح القدس، و يشير إلى الحب والسلام، وقد ظهرت الحمامة فى قصة عماد المسيح، وفى رسوم الثالوث المقدس، وبشارة العذراء، وظهرت فى المنحوتات الحجرية والرخامية والقبطية، وخاصة على شواهد القبور، وظهر على الفخار القبطى، والنسيج، والأخشاب. أما الإبريق فهو رمز للطهارة. وقد تم استخدام الوسائط التقنية الحديثة فى إيجاد أكثر من رؤية من خلال التصميم الواحد.

أما الشكلين رقم (٢٤١/٢٤٠)، فيجمع بين عناصرهما الفنية بالإضافة إلى الرموز السابقة رمز آخر وهو العين والكف. فالملاحظ فى الرسوم الشعبية استخدام الفنان لصورة الكف ترافقها العين، والسبب أنها أداة الحسد، لهذا صور الفنان سهمًا يخترق العين الحاسدة وخاصة تلك الزرقاء لأنها فى الوسط العربى تعد غريبة، فلون عيون العرب أسود، والعكس عند سكان شمالى أوروبا، فهى زرقاء، والحسد هناك فى العيون السوداء.

ooooooooo

الأشكال من (٢٤٢ــ ٢٥٠):

العناصر والمفردات:

عناصر من الزخارف الشعبية الإسلامية وتتمثل فى القباب والمآذن والهلال والكتابات العربية. مع مجموعة أخرى من عناصر التراث الشعبى ومنها: عروسة المولد والكف والكتابات الشعبية.

عناصر التشكيل:

اللوحة رقم (**٢٤٢**) نموذج للعلاقة بين القباب الإسلامية والكتابات العربية، من حيث ارتباطهما ببعض كما هو سائد فى العمارة الإسلامية والمساجد ـ ووجود الهلال فى اللوحة رمز من الرموز المحببة للفنان الشعبى الذى يتفاءل به، فالمسلمون بصفة عامة يتفاءلون بهلال أول الشهر، ويحددون أوقات أعيادهم على أساس هلال القمر، وتقويمهم الهجرى مقسم على أساس السنة القمرية. فالفنان الشعبى استوحى هذا الرمز فى لوحاته ووضعه فى أعالى المآذن.

واللوحات من (**٢٤٣ـ ٢٤٤**) تجمع فى طياتها نماذج عديدة من وحدات التراث الشعبى متمثلة فى رسوم الكف وعروسة المولد وست الحسن، أما الكتابات الشعبية فتتمثل فى كلمات للتبرك مثل كلمة (صلى على النبى)، وكلمات أخرى تستخدم للدعاء مثل كلمة (عز دائم)، مع استكمال باقى عناصر التصميم بزخارف من الخطوط الحلزونية والزخارف الهندسية حتى يتم تكامل البناء التصميمى للوحة.

أما الأشكال (**٢٤٥ ـ ٢٤٩**) فهى تحوى العديد من العناصر الزخرفية الشعبية وتتمثل فى الحصان والجمل والأسماك والعيون وعروسة المولد بعد تجريدها من طبيعتها ـ بالإضافة إلى الزخارف الهندسية والكتابية وقد اجتمعت من خلال تكوينات صاغها الباحث باستخدام الكمبيوتر وتوظيف امكانياته التقنية فى عمليات التكرار والتجريد والإضافة والحذف، مع الاستفادة من التأثيرات اللونية والفلاتر التى تضيف الكثير من الأبعاد الجديدة للعمل الفنى.

ويلاحظ استخدام هذه التقنيات السابقة فى مجموعة اللوحات (**ش ٢٥٠**) حيث تحوى هذه اللوحات مجموعة متنوعة من الوحدات الزخرفية الهندسية المتمثلة فى الدائرة والمثلث والمربع والخطوط بأنواعها المستقيمة والحلزونية وقد ترابطت مع بعضها البعض من خلال المنظومة اللونية وكذلك عمليات التكرار المتبادل بين الوحدات المختلفة.

ooooooooo

الأشكال من (٢٥١ ـ ٢٥٧):

العناصر والمفردات:

عناصر من الزخارف الشعبية وتتمثل فى الوحدات الهندسية من المربع والمثلث والمعين والدائرة، بالإضافة إلى بعض الزخارف الخطية ورموز العين والهلال والنجوم وبعض الرموز الحيوانية وتتمثل فى رمز الجمل ورموز الكف والعين رمز الحسد.

عناصر التشكيل:

اللوحات من رقم (**٢٥١ ـ ٢٥٦**) مجموعة من التصميمات تجمع بين العناصر الزخرفية الهندسية، والرموز الخطية المستمدة من الحروف العربية والزخارف الإسلامية، والوحدات الشعبية، وقد تمت صياغتها بالأساليب التصميمية المتبعة فى الفن المصرى القديم والقبطى والإسلامى وهو

أسلوب التسطيح بعيداً عن المنظور مع استخدام الخطوط المنحنية ـ مستخدمًا الألوان فى عملية الربط بين كل العناصر الموجودة على الرغم من تعددها.

أما فى اللوحة (**ش ٢٥٧**) فنجد أن التصميم قد احتوى على الكثير من المفردات الشعبية والرموز التى تمثلت فى (الهلال ، المفتاح ، القلة، الجمل. الدلايات القباب، الطيور، الكف، حدوة الفرس، بالإضافة إلى الحكم والكلمات الشعبية ، مثل الحسود لا يسود، الصبر مفتاح الفرج) بخلاف الوحدات الهندسية والخطية المحببة للفنان الشعبى، مع عرض أكثر من نموذج لهذا التصميم للتأكيد على الإمكانيات الهائلة للوسائط التقنية الحديثة، من خلال المتاح من مجموعة المرشحات (الفلاتر) . ويلاحظ أيضًا استخدام الباحث للأسلوب التسطيحى فى تنفيذ هذه الأعمال.

○○○○○○○○○

الأشكال من (٢٥٨ ـ ٢٦٩):

العناصر والمفردات:

وحدات من الزخارف الشعبية وتتمثل فى الوحدات الهندسية والزخارف الإسلامية ورمز العين، مع نماذج مختلفة من الحروف العربية والكتابات الإسلامية.

عناصر التشكيل:

اللوحات تجمع فى تصميماتها نماذج من العلاقات التى تجمع بين الزخارف الإسلامية والكتابات العربية، فعلى الرغم من التطور الكبير للحرف العربى فى الفن التشكيلى سواء باستخدامه الرمزى أو التعبيرى فإنه لم يزل يملك سحره داخل الكلمة والجملة ولم يزل يغرى الكثير من الفنانين والخطاطين بالعمل من داخله للوصول إلى لمحات فنية تمتع المشاهد وتغنى رؤيته البصرية. فللحرف العربى جمال أخّاذ، وذوق رفيع فى شكله ورسمه وزخرفه والتفنن فى وضعه على الصفحات الناصعة البياض أو اللوحات التشكيلية.

وهو فن يجمع الليونة والصلابة فى تناغم مذهل وتتجلى فيه قوّة القلم وجودة المداد المستمدة من النفحات الروحانية التى تهيمن على الخطاط المبدع فى لحظة إبداع فلسفى لا تكرر نفسها. حيث تمتاز الحروف العربية أنها تكتب متصلة أكثر الأحيان، وهذا يعطى للحروف إمكانيات تشكيلية كبيرة دون أن يخرج عن الهيكل الأساسى لها.

كل ذلك يعطى للكتابة العربية تفردًا فى جمالها بين الكتابات العالمية وهذا ما جعلها تدخل فى صميم الفنون التشكيلية قديمًا وحديثًا.

وهناك الكثير من الفنانين المصريين على مر العصور أستفادوا من الكتابات الخطية العربية وأستلهموا منها ومن حروفها فى إنتاج أعمال فنية ذات قيمة عالية، ونذكر منهم على سبيل المثال للحصر الفنان "حامد عبد الله" من الذى يعد من أوائل رواد الحروفية فى الخمسينيات من القرن الماضى، وكذلك الفنان "عمر النجدى"، الذى اهتم بالبيئة الشعبية، وإستخدم الحروف العربية فى الكثير من أعماله الفنية التشكيلية.

وفى اللوحات تأكيد على دور الخط العربى فى الفن التشكيلى وطواعيته فى التشكيل من خلال ما يمتاز به من ليونة مع إمكانية تداخله مع باقى العناصر التشكيلية الفنية لإيجاد أبعاد ورؤى جديدة للفن التشكيلى عامة.

وهذا ليس بجديد، فالفنان الشعبى صاغه من قديم الأزل من خلال الجداريات الموجودة بالمقابر المصرية القديمة، مرورًا بالفن القبطى، والفن الإسلامى. أو من خلال جداريات الحج ورسوم واجهات بيوت النوبة ... إلخ.

○○○○○○○○○○

خاتمة البحث :

مما تقدم ذكره فى سياق هذا البحث عبر فصوله وأبوابه المختلفة يمكن القول إن هناك حقيقة مهمة تكمن خلف عناصر الفنون التشكيلية الشعبية تستلزم منا ضرورة الدراسة والبحث لكشف النقاب عن مكنوناتها ودلالتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية والفكرية والفنية، فهى بلاشك ترتبط فى أهم معانيها بحياة الناس وعاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم واحتفالاتهم الدينية والاجتماعية.. وهو ما يؤكد لنا ضرورة وأهمية البحث فى تلك الظواهر الفنية والتراثية وتحليلها واستقصائها وسبر أغوارها كجزء من تاريخ الفن وتراث تلك الأمة من جهة وللتعمق فى جوهر التجارب الإنسانية التى أبدعتها وقيمها الجمالية والفنية من جهة أخرى.

فالفن هو نتاج المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، ويعبر عنه ويتفاعل معه فى علاقة جدلية لاتقبل الانفصام ولايجوز معها الفصل. وإذا كان ذلك هو شأن الفن بعامة فإن عناصر التشكيل الشعبى كجزء من تراث المأثورات الشعبية لأية أمة هى على وجه الخصوص الأكثر ارتباطًا وتعبيرًا عن روح السواد الأعظم من هذا الشعب أو ذاك وعاداته وطبيعته، وعمق تجربته وتاريخه. ومن هنا تجىء أهمية جمع العناصر التشكيلية الشعبية وتسجيلها وتصنيفها والمحافظة على هذا التراث من عوامل الاندثار التدريجى لها نتيجة للتغيرات والمتغيرات السريعة والمتلاحقة فى هذا العصر، ليس هذا فحسب بل العمل على بذل المزيد من الجهود لتذليل العقبات التى قد تحول دون ذلك، وتمهيد السبل من أجل دراستها دراسة تحليلية فنية تساعدنا فى التعرف عليها والاستفادة منها وبحث إمكانية توظيفها أو إثرائها واستلهام بعض عناصرها فى الوصول إلى صيغ مبتكرة باستخدام الإمكانات المتاحة فى مجال الوسائط التقنية الحديثة التى أصبحت بحق لغة لهذا العصر. خاصة أن هناك إمكانية بالفعل للاستفادة من تلك التقنيات الهائلة فى الحركة الفنية الحديثة ومن ثم بالتبعية فى مجال الفن التشكيلى والتطبيقى الذى نعتقد أن هناك آفاقًا واسعة تنتظره ونصبو إليها.

ويجدر بنا القول إن محاولة الوصول إلى إيجاد حلول تصميمية مبتكرة فى مختلف المجالات الفنية باستخدام التقنيات الفنية الحديثة، لتقديم نماذج جديدة لمأثوراتنا الشعبية التشكيلية. الآخذة فى الاندثار ـ سوف تسهم بلا شك فى الكشف عن تواصل القيم الفنية والجمالية الكامنة فى تلك المأثورات وعناصرها التشكيلية الشعبية عبر العصور.

ومن هذا المنطلق حمل هذا البحث على عاتقه مسئولية خوض غمار تلك التجربة فى محاولته استخدام تلك الوسائط التكنولوجية فى استلهام عناصر زخارف الحرف الشعبية وتوظيفها فى الكثير من مجالات الفن التشكيلى والتطبيقى للكشف عن انطواء تلك العناصر التشكيلية على الكثير من القيم الفنية والجمالية التى قد لاتبدو للكثيرين، والتى يمكن من خلالها ابتكار صور وأشكال فنية جديدة ومتعددة دون أن تفقد جوهرها أو قيمتها الإبداعية الأصلية التى تميزها وتحفظ لها خصوصيتها.

وفى هذا الإطار لا نملك سوى الإقرار بأن الإنسان المصرى البسيط (الشعبى) قد امتلك بالفعل وعلى امتداد تاريخه منذ المصرى القديم وحتى الآن عطاء فنيًا وجماليًا غاية فى الثراء شأنه فى ذلك شأن

حضارته العريقة الموغلة فى القدم والتى كانت معينًا لاينضب لمختلف الحضارات الإنسانية اللاحقة، ويتمثل هذا العطاء الفنى للمصرى البسيط فى جميع أنشطته الروحية والمادية كما أنه لايقل فى قيمته الفنية عن إبداعات الفنان المعاصر. إلا أن الموضوعية تقتضى منا الإشارة إلى ضرورة وأهمية عملية التأصيل للفن الشعبى وأن تكون تلك المهمة مسئوليتنا جميعًا كباحثين ودارسين فى هذا الميدان من أجل حماية هذه المأثورات وتلك الكنوز الفنية من عوامل الاندثار أو الضياع والاهتمام بها ودراسة آثارها ومظاهرها والإفادة منها. فالتراث الشعبى لأية أمة يمثل جزءًا مهمًا وأساسيًا من تاريخها وتراثها ورصيدها الثقافى والفكرى والفنى والاجتماعى والاقتصادى والسياحى... كما أنه فى نفس الوقت يشكل جانبًا مهمًا من الثقافة الإنسانية بوجه عام، وعنصرًا أساسيًا فى البناء الثقافى للمجتمع به يحتفظ بخصوصيته وتتحدد هويته.

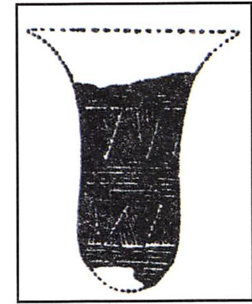
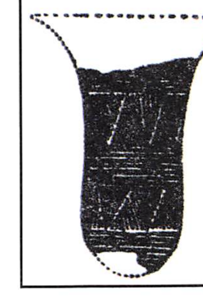
وهكذا يتضح لنا من خلال استعراض تلك النماذج التطبيقية التى يقدمها الباحث كاستقراء فنى باستخدام رموز وعناصر التراث الشعبى. وتكشف لنا هذه النماذج بالدليل العلمى إمكانية وكيفية توظيف واستلهام تلك العناصر فى جميع مجالات الفن التشكيلى والفنون التطبيقية ، بما يؤكد لنا ثراء تلك العناصر والرموز التشكيلية الشعبية فى التعبير عن روح وحالة هذا الشعب وتجاربه وتلك الأمة وتراثها وذلك المجتمع وطبيعة المرحلة التى يعيشها، وأن هذه العناصر فى جوهرها وثرائها تنطوى على إمكانات متعددة للتعبير عن روح هذا العصر عبر الوسائط التقنية الحديثة التى تحتم علينا ضرورة الاستفادة بها لإنتاج صياغات فنية جديدة وعصرية لا تخلو من روح الإبداع والابتكار.

وتكشف لنا هذه الأعمال الفنية التى يقدمها الباحث عن آفاق جديدة يمكن بلوغها عن طريق الاستفادة بالإمكانات الهائلة للوسائط التقنية الحديثة التى اعتمد عليها الباحث فى محاولته لإنتاج صياغات فنية جديدة، أملاً فى أن تكون هناك أعمال أخرى لباحثين آخرين تؤكد نفس المنحى وتدعمه من أجل الانخراط والتواؤم مع روح هذا العصر وأدواته وعدم الانعزال عنه أو التقوقع خارجه.

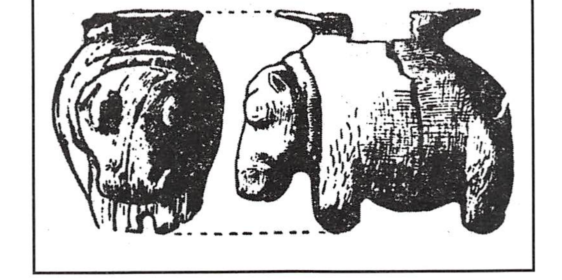
ooooooooo



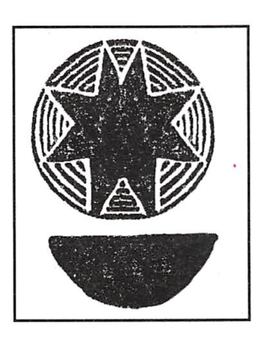
فهرس الأشكال واللوحات التوضيحية

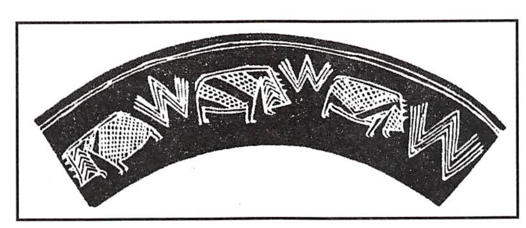



(ش ١/أ)
رسوم محفورة فى كأس
ـ تاسا

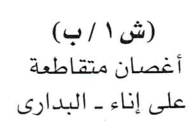


(ش ٢)
إناء من العاج على هيئة فرس النهر ـ البدارى





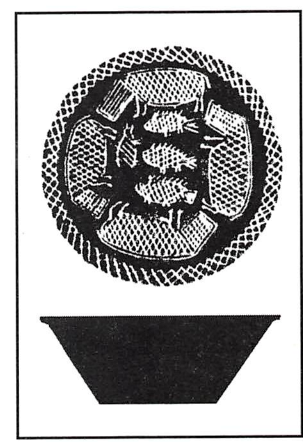
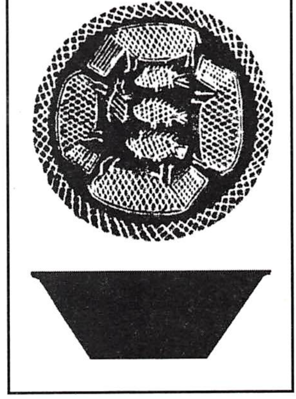
(ش٤)
رسوم طبيعية لحيوان ونبات نقادة الأولى



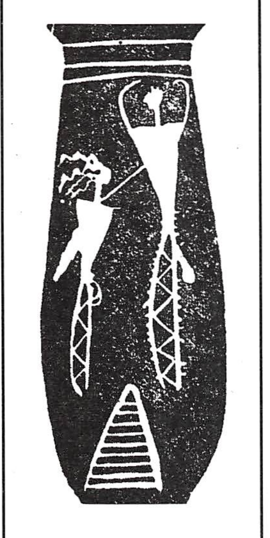
(ش ١ / ب)
أغصان متقاطعة
على إناء ـ البدارى



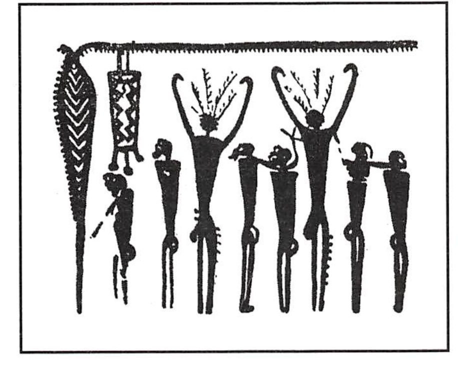
(ش ٣)
رسوم هندسية على
صحاف ـ نقادة الأولى

(ش ٥)
أفراس نهر حول أربع سمكات ـ
نقادة الأولى

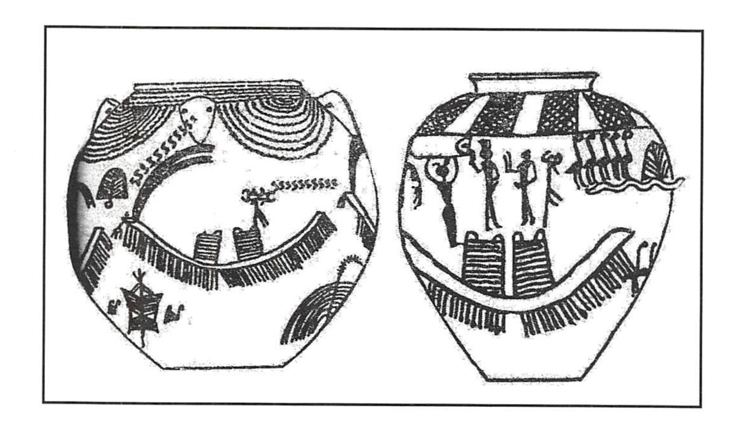


(ش٦)
رجل وامرأة يرقصان
نقادة الأولى



(ش ٧)
رجال ونساء يرقصون ـ نقادة الأولى

الصور التوضيحية ، د. محمد أنور شكرى: الفن المصرى القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.



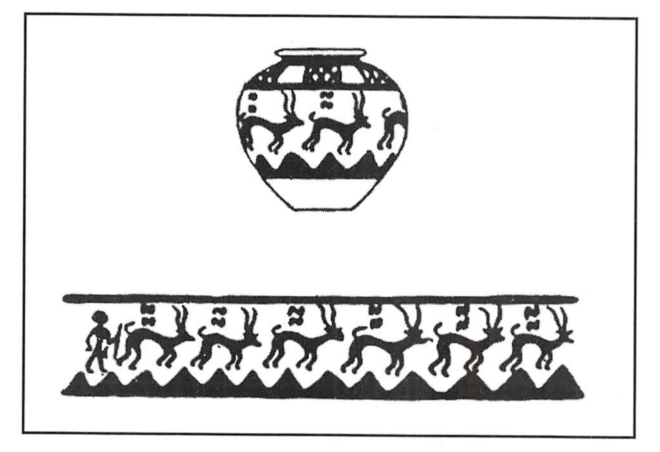
(ش ٨/أ)
قدران تزينهما سفن من حولها أشكال مختلفة ـ نقادة الثانية



(ش ٨ / ب)
قدر تزدان بصور تماسيح وثعابين ـ
نقادة الثانية



(ش ٩)
رجال يرقصون ـ نفادة الثانية



(ش ١٠)
راع يسوق قطيعًا من الماعز ـ نقادة الثانية

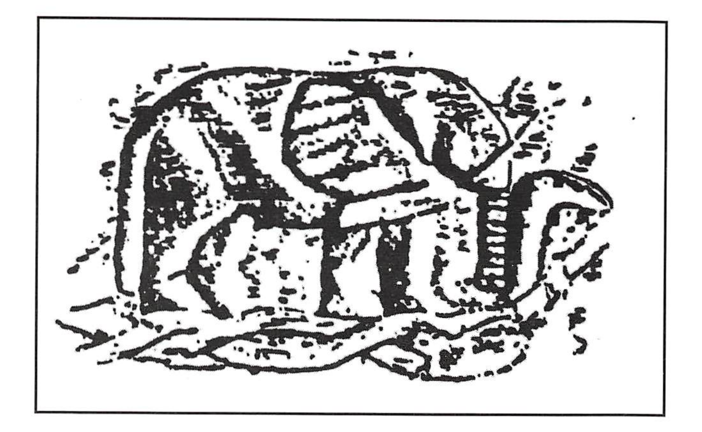




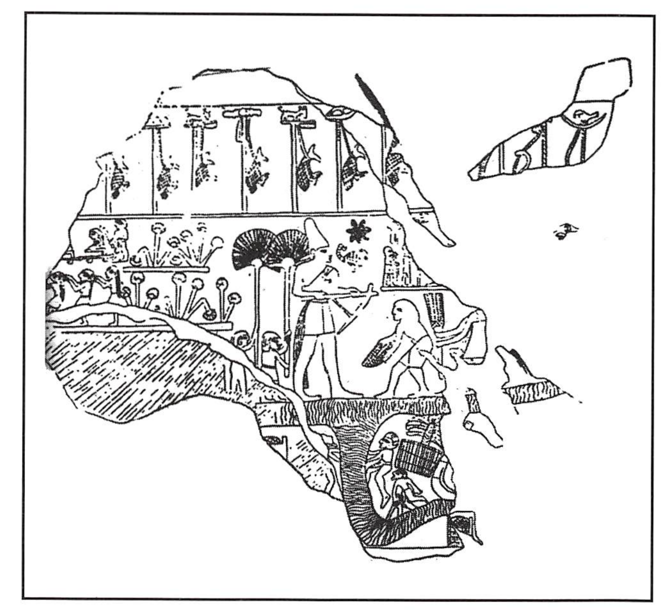
(ش ١٢)
مشط من العاج تحليه صفوف من صور الحيوان ـ نقادة الثانية

(ش ١١)
ظباء فى فخ ـ الكوم الأحمر

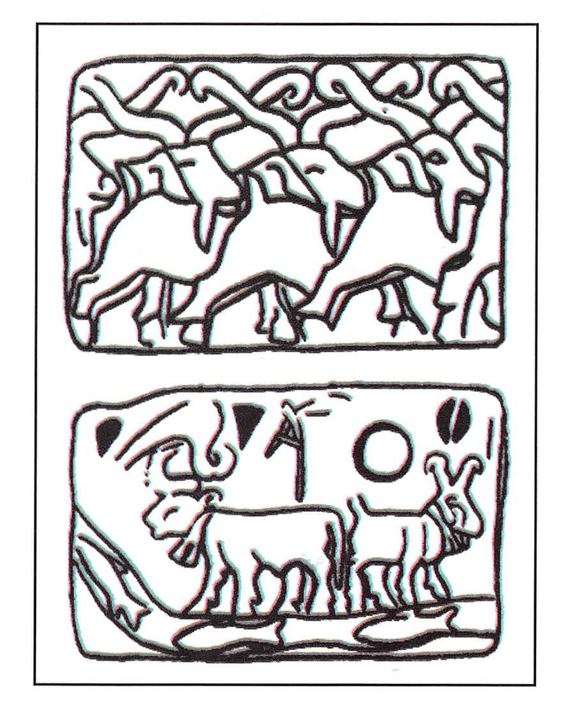
الصور التوضيحية ، المرجع السابق.

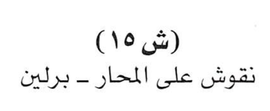


(ش ١٣)
فيل يطأ ثعبانين ـ نقادة الثانية



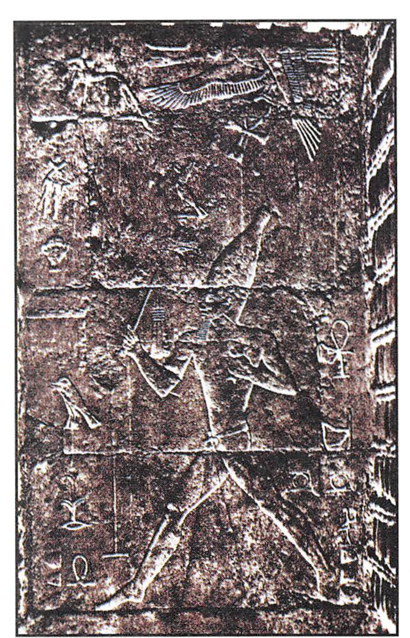
(ش ١٤)
دبوس الملك «العقرب»
متحف أشموليان





(ش ١٥)
نقوش على المحار ـ برلين

الصور التوضيحية ، د. محمد أنور شكري: المرجع السابق.



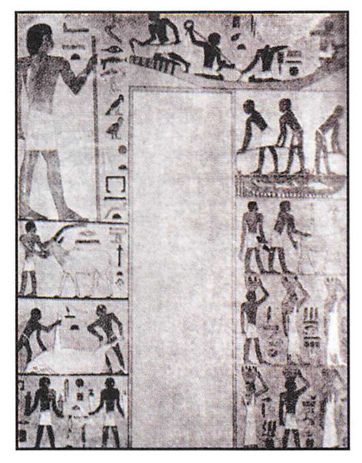
(ش ١٦)
«زوسر» فى جرية طقسية ـ سقارة



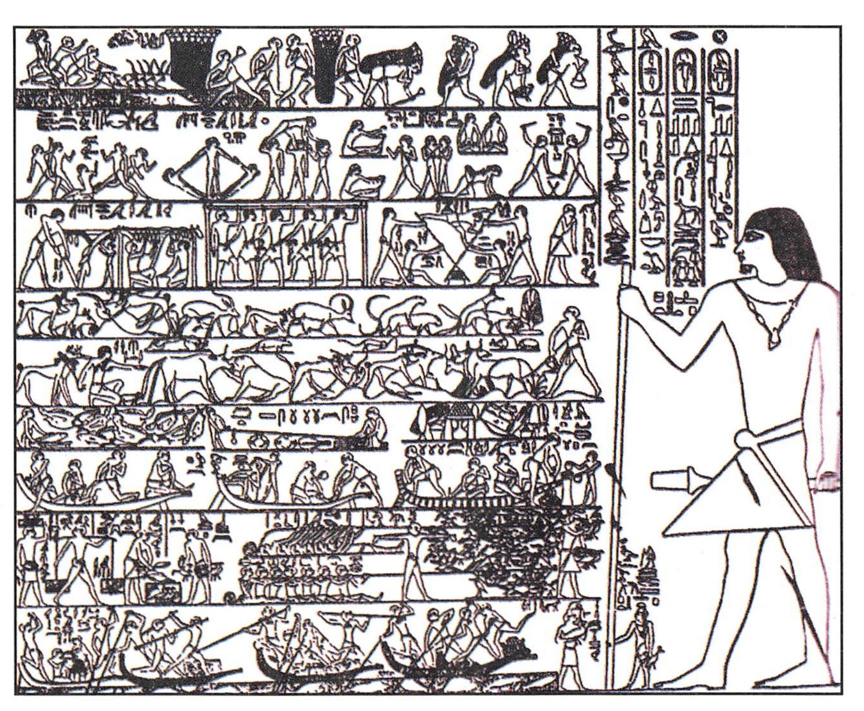
(ش ١٧)
«حسى رع» ـ المتحف المصرى



(ش ١٨)
جزء تفصيلى من ش ١٧



(ش ١٩)
«رع حتپ» يشاهد أعمالا مختلفة



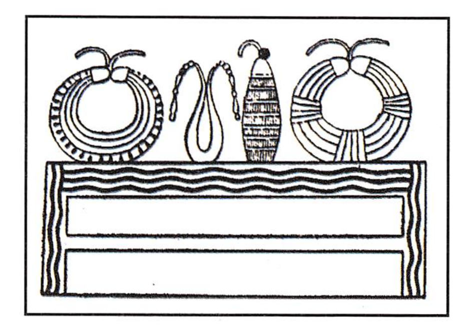
(ش ٢٠)
«پتاح حتپ» يشاهد
أعمالاً مختلفة

الصور التوضيحية ، د. محمد أنور شكرى، مرجع سابق.

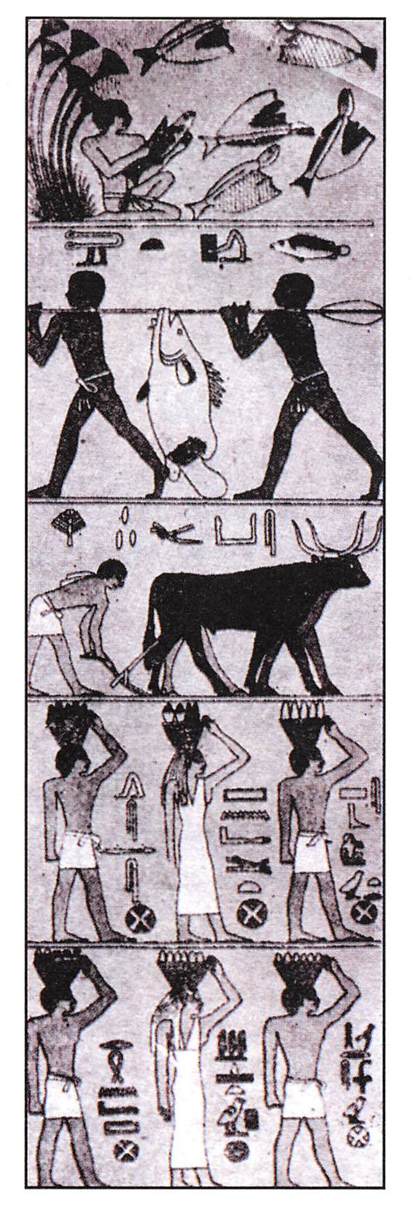


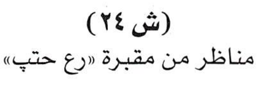
(ش ٢١)
«پى نفر» ـ المتحف المصرى

(ش ٢٢)
«خع باوسكر» ـ المتحف المصرى

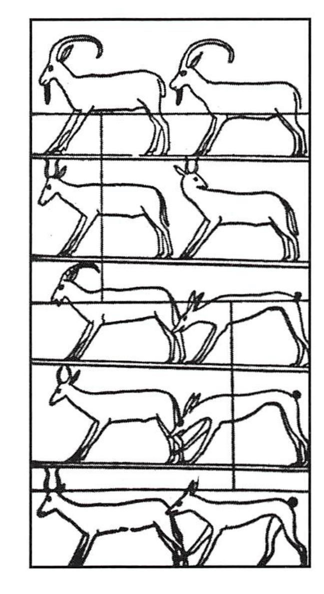


(ش ٢٣)
عقود فوق مائدة



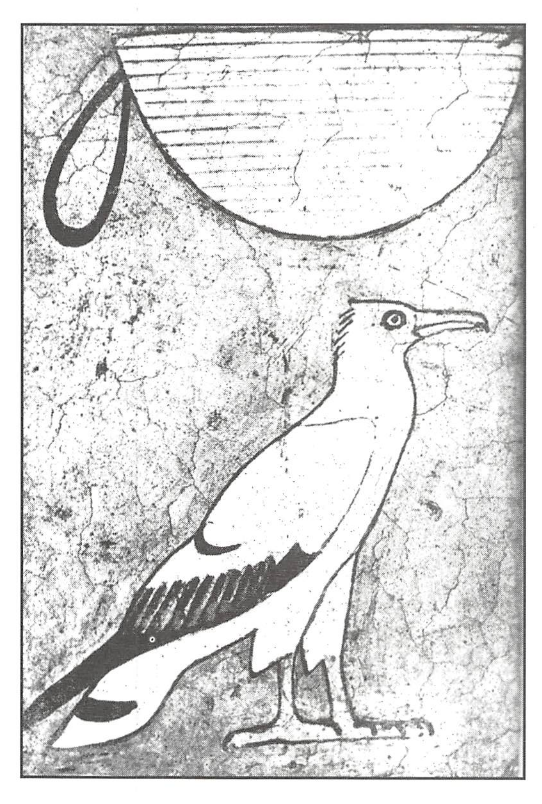


(ش ٢٤)
مناظر من مقبرة «رع حتپ»

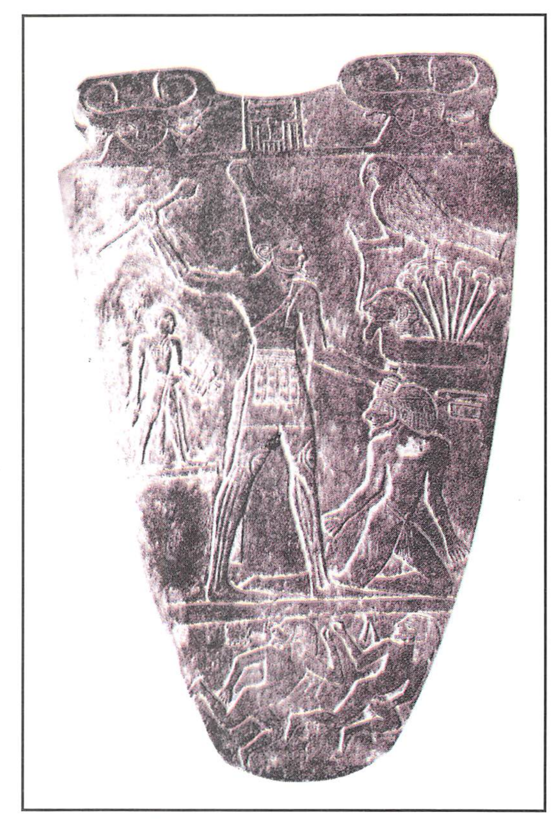


(ش ٢٥)
كلاب صيد تطارد وعولاً وظباء

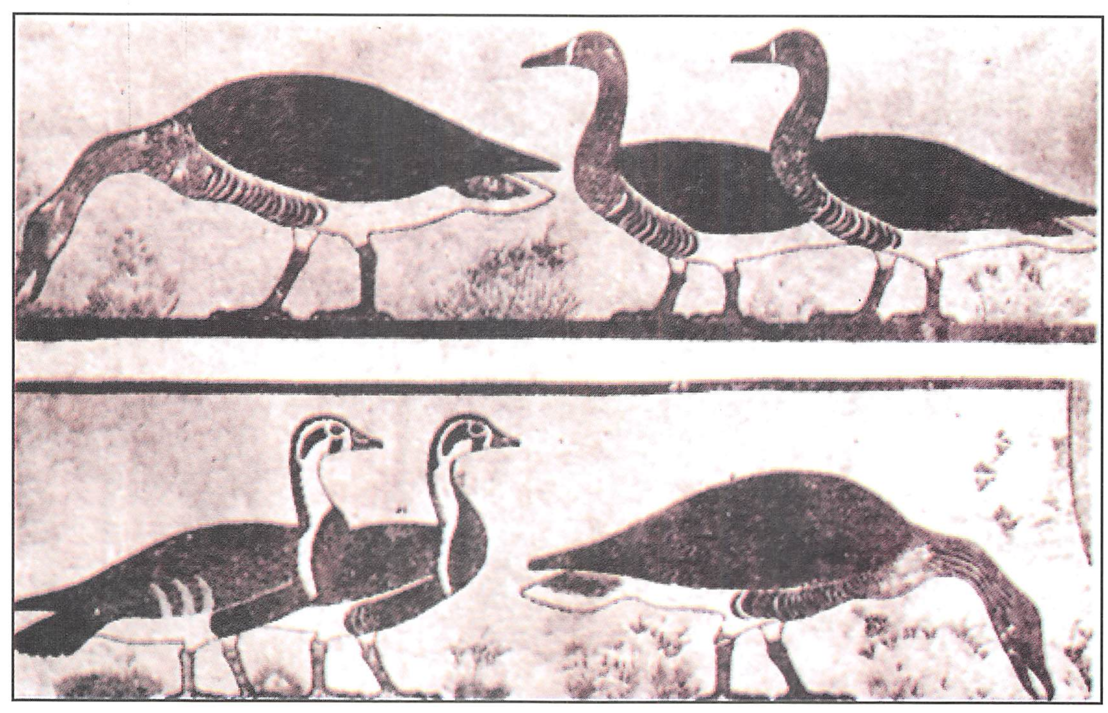
الصور التوضيحية، المرجع السابق.



(ش ٢٨)
علامتان هيروغليفيتان ـ المتحف المصرى



(ش ٢٦) صلاية «نعرمر» ـ المتحف المصرى

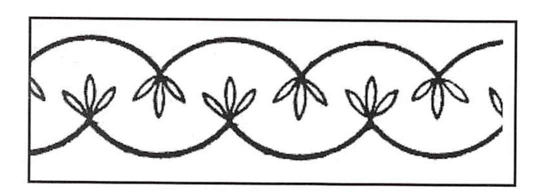


(ش ٢٧) إوز ميدوم ـ المتحف المصرى



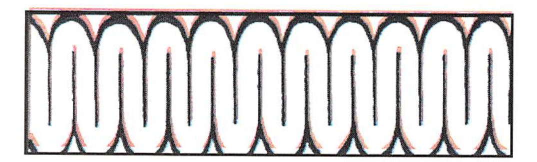
(ش ٢٩)

زخرفة بسقف مقبرة «توت نفر» من الأسرة ١٨ ويتضح فيها أشرطة من المعينات منحصرة بين أشرطة متوازية من الخطوط المنكسرة وذلك بالتبادل بين الألوان.



(ش ٣٠)

أفريز من الخطوط المنحنية المتلاصقة، متماثل ومتساقط بالزهور.



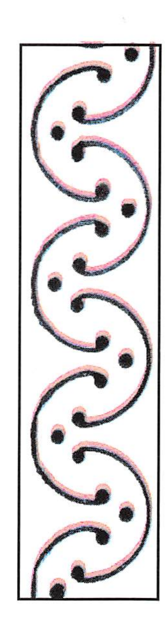
(ش ٣١)

شريط منحن مكون من زوايا تلاصق المنحنيات بالتساقط



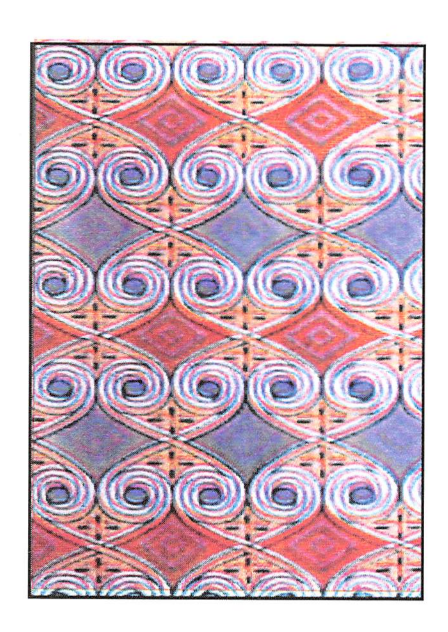
(ش ٣٣)

زخرفة سقف بإحدى مقابر طيبة من الأسرة ١٨، وهى مكونة من وحدات حلزونية متقاطعة، وقد شغلت الفراغات الناتجة بوحدات من زهيرات ومعينات.



(ش ٣٢)

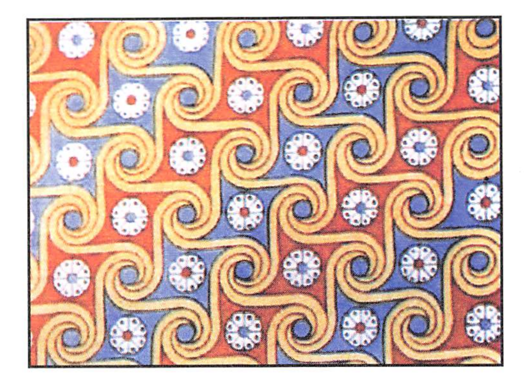
شريط من خط منحن مستقل ومنفصل، متماثل معه شريط آخر مع ملء الفراغات ببعض النقاط



(ش ٣٤)

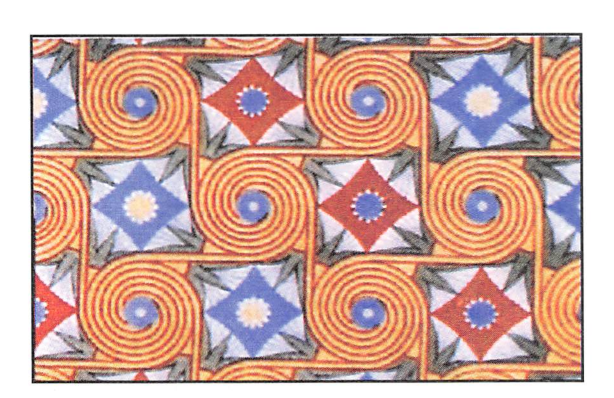
زخرفة سقف بإحدى مقابر طيبة من الأسرة ١٨، وهو يماثل شكل ٣٣، ولكنه يختلف عنه فى زخارف الفراغات الناتجة.

(ش ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢) عنايات المهدى: فن الزخرفة، مكتبة ابن سيناء، ١٩٩٢، ص ١٠٧.
(p 33, 34,) Atlas of Egyptian Art, E.prisse Davennes, published by the American University in Cairo Press, 1997, p. 31.



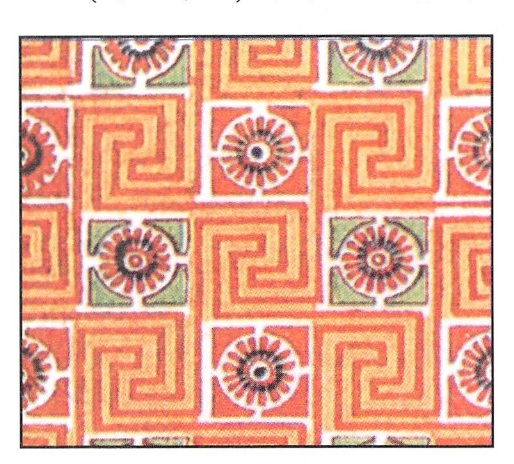
(ش ٣٥)

زخرفة سقف مكونة من وحدة متولدة بالتساوى من حلزونيات، مقابر طيبة، (الأسرة الحديثة)



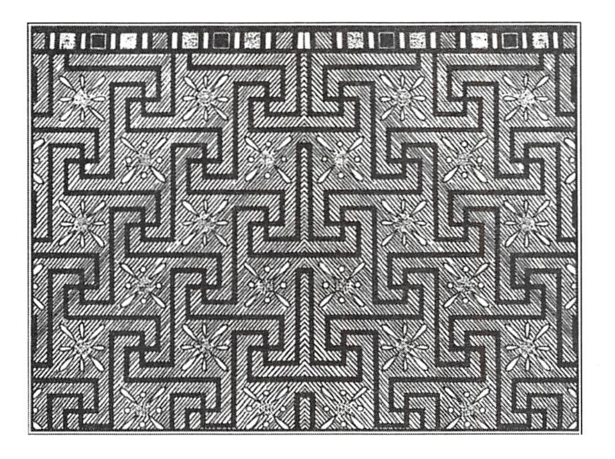
(ش ٣٦)

زخرفة سقف من مقبرة «نفر حتوب» مكونة من وحدة متولدة بالتساوى مماثلة لما قبلها، (الأسرة الحديثة)



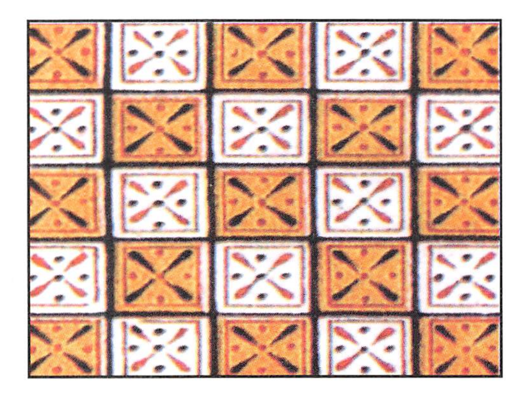
(ش ٣٧)

زخرفة سقف مكونة من وحدات متولدة فى أربع جهات من حلزونيات ذات خطوط مستقيمة، تأخذ شكل المربع، مقبرة «سن موت» الأسرة ١٨.



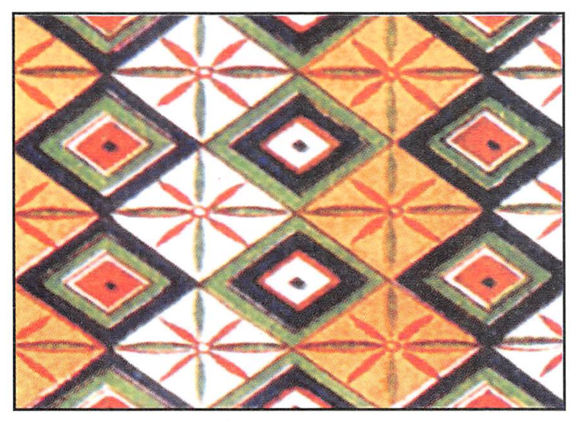
(ش ٣٨)

زخرفة سقف مكونة من وحدات، تنطلق من نقطة بحلزونيات ذات خطوط مستقيمة ومتفرعة إلى أربع جهات، إحدى مقابر طيبة، الأسرة ١٨.



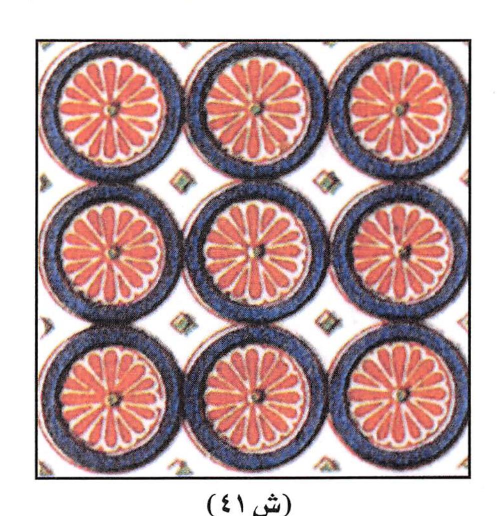
(ش ٣٩)

زخرفة سقف مكونة من مربعات متراصة، شغل كل مربع بزهيرة مربعة الأوراق، مقبرة «من خوبر». الأسرة ١٨.



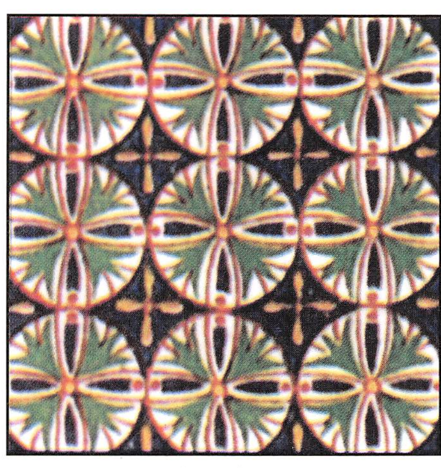
(ش ٤٠)

زخرفة سقف من مقبرة «حابو سنب» مكونة من شكل معين وامتلأت الفراغات الناتجة بالزهيرات.



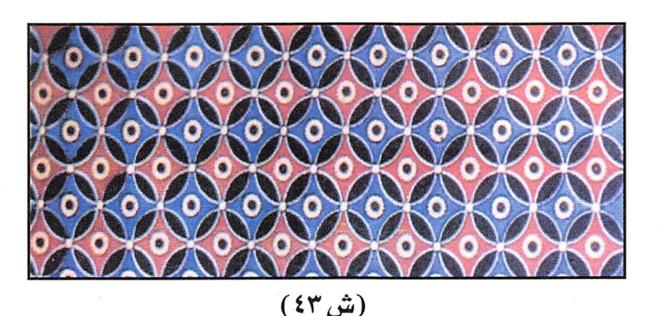
(ش ٤١)

زخرفة سقف من مقبرة «تنا» الأسرة ١٨، ويلاحظ امتلاء الدوائر بزهيرات، وكذلك الفراغات الموجودة.



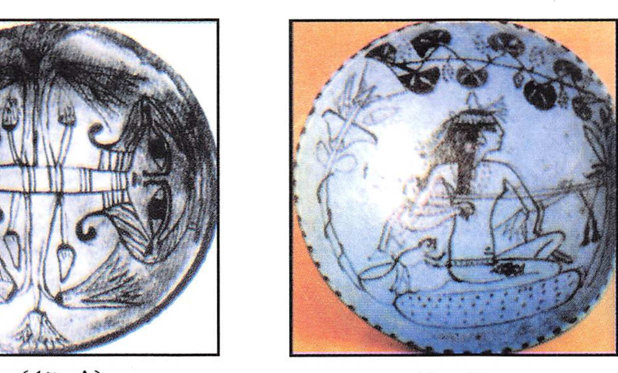
(ش ٤٢)

زخرفة سقف من مقبرة «امنمحت» الأسرة ١٨، مكونة من دوائر متماسة، والدائرة على هيئة زهرة



(ش ٤٣)

زخرفة سقف من مقبرة مجهولة الاسم، تمثلها وحدة الدوائر المتقاطعة، وقد شغلت الفراغات الناتجة بدوائر صغيرة متداخلة ميز بينها اللون.



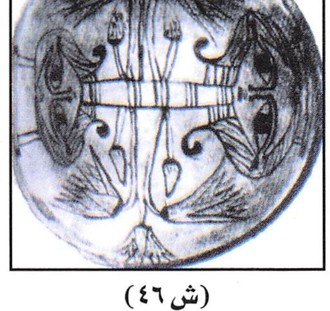
(ش ٤٤)

وعاء خزفى مزخرف بعناصر نباتية وحيوانية من الأسماك وزهور وبراعم زهرة اللوتس ، الأسرة ١٨.



(ش٤٥)

وعـاء من الخـزف مـزخـرف بعناصر آدمية متمثلة فى شكل عازفة على العود، الأسرة ١٩.



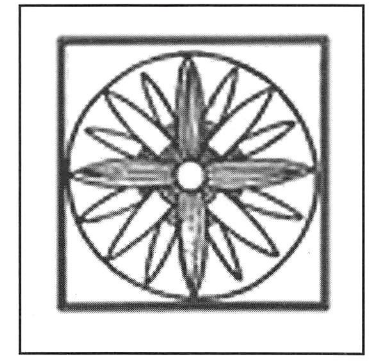
(ش ٤٦)

آنية مزخرفة بعناصر آدمية ونباتية تتمثل فى رأسين للآلهة «حنحور» تتقاطع معهما باقتان من براعم وزهور اللوتس، الأسرة ١٨.

(ش ٤١، ٤٢)، عنايات المهدى: مرجع سابق، ص ١٠٨.

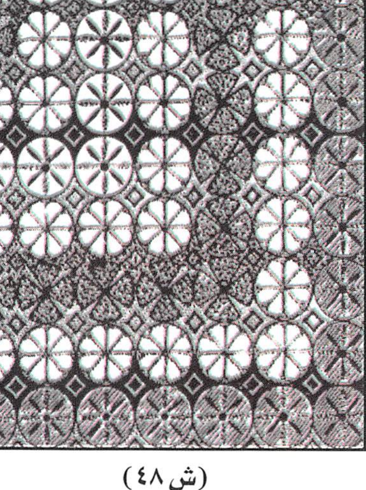
(p 43) Atlas of Egyptian art: Opcit, p. 34.

(ش ٤٤، ٤٥، ٤٦) وليم هـ بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧، ص ١٧٤، ١٧٥، ٢٣٨.



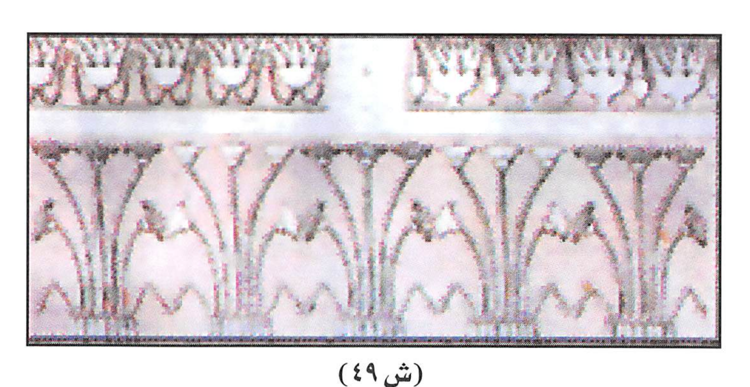
(ش ٤٧)

أشكال من الزهور، الأول يمثل زهرة اللؤلؤ والثانى يمثل زهرة الأقحوان



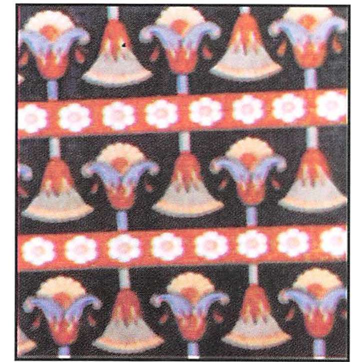
(ش ٤٨)

زخارف نباتية من زهرة الأقحوان وزهرة اللؤلؤ ـ سقف بمقبرة «نسى بانوفر حر» الأسرة ٢٠،طيبة.



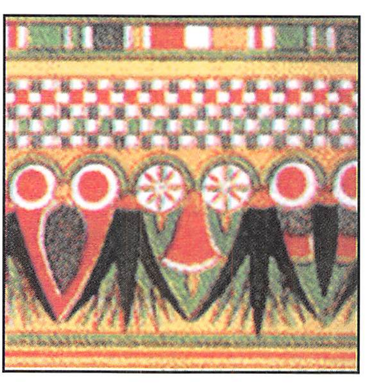
(ش ٤٩)

نموذج من عصر البطالمة ـ معبد دندرة، ويمثل تبادل زهرة اللوتس مع البردى



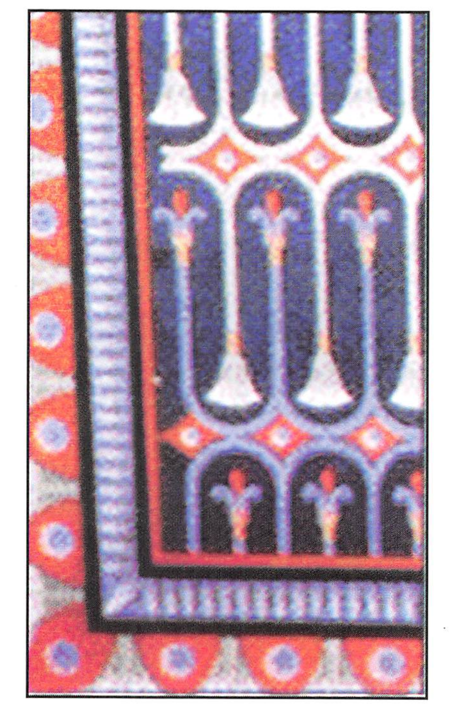
(ش ٥٠)

زخرفة سقف ـ معبد «هابو» الأسرة ٢٠، يوضح كيفية توظيف العناصر النباتية من زهرة اللوتس.



(ش ٥٢)

شريط زخرفى مكون من وحدة زهرة البردى بالتبادل مع زهرة اللوتس.

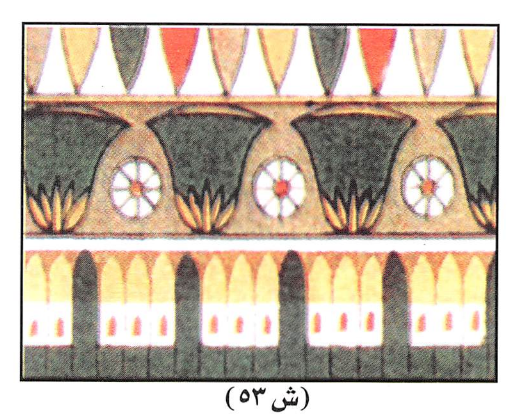


(ش ٥١)

نموذج آخر لتوظيف زهرة اللوتس، من خلال زخرفة سقف مدخل معبد مدينة «هابو» الأسرة٢٠.

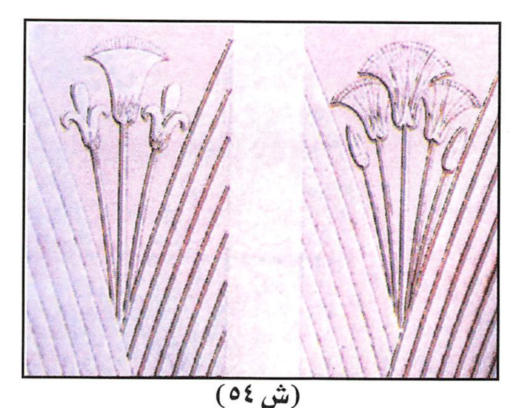
(ش ٤٧، ٤٨) أحمد يوسف خفاجى: مرجع سابق، ص ١٤٨، ١٥٢.

(p 50,51, 52) Atlas of Egyptian Art: Opcit, p. 32, 54.



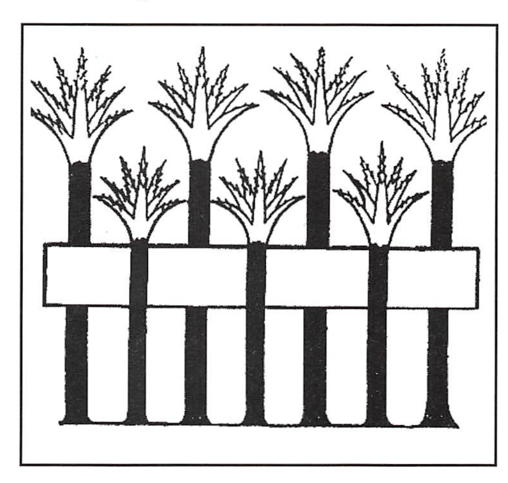
(ش ٥٣)

شريط زخرفى من زهرة البردى بالتبادل مع بعض الزهور



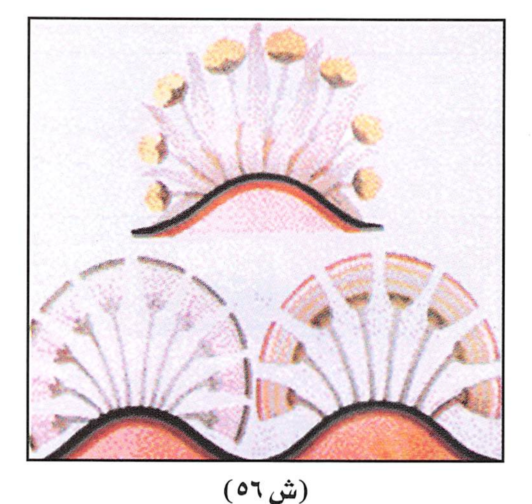
(ش ٥٤)

نموذج زخرفى تتبادل فيه زهرة البردى مع زهرة اللوتس



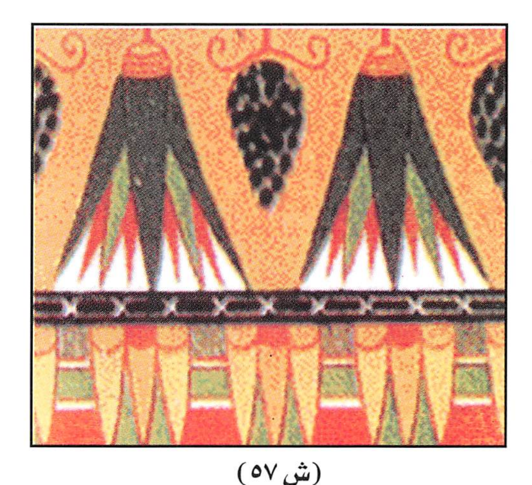
(ش ٥٥)

أفريز من الدولة الحديثة يمثل شريطًا من النخيل



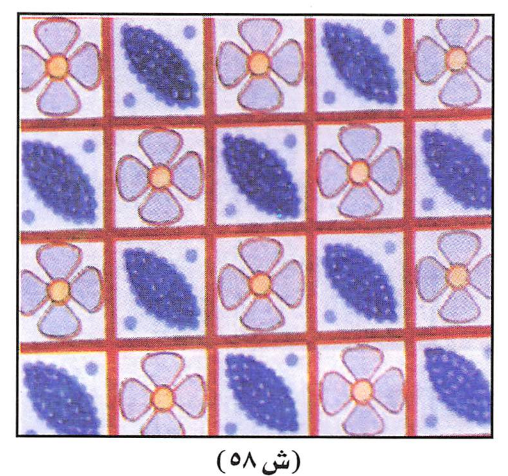
(ش ٥٦)

نماذج نباتات صحراوية من تل العمارنة



(ش ٥٧)

شريط مكون من عنقود عنب متبادل مع زهرة اللوتس، الأسرة ١٨.



(ش ٥٨)

زخرفة سقف من مقبرة «تسى بانوفرحر» وتمثل مربعات تتبادل فيها عناقيد العنب مع أوراقه، الأسرة ٢٠.

(ش ٥٣، ٥٤، ٥٥) عنايات المهدى: مرجع سابق، ص ١٠٥.

(p 56,57, 58) Atlas of Egyptian Art: Opcit, p. 32,54, 62.



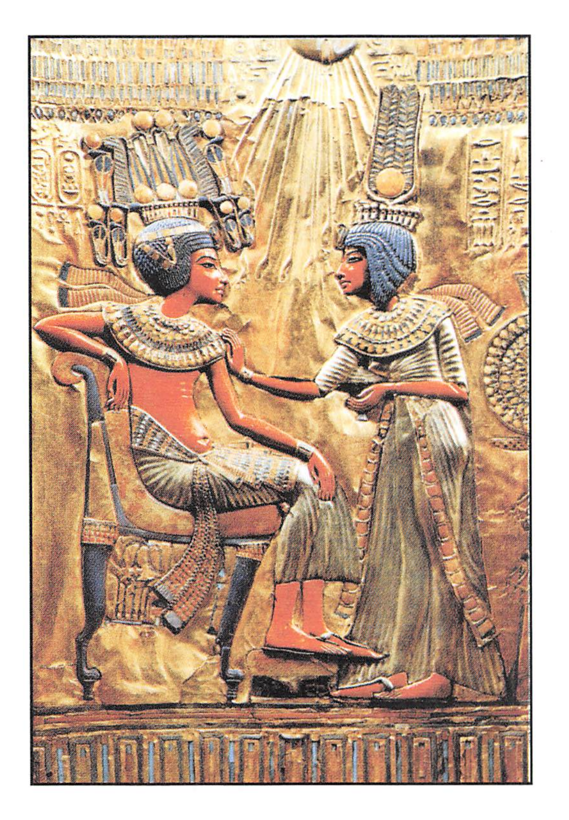
(ش ٥٩)

صندوق من الخشب عليه رسوم للملك «توت عنخ أمون» فى عربته الحربية - الدولة الحديثة - المتحف المصرى بالقاهرة.



(ش ٦٢)

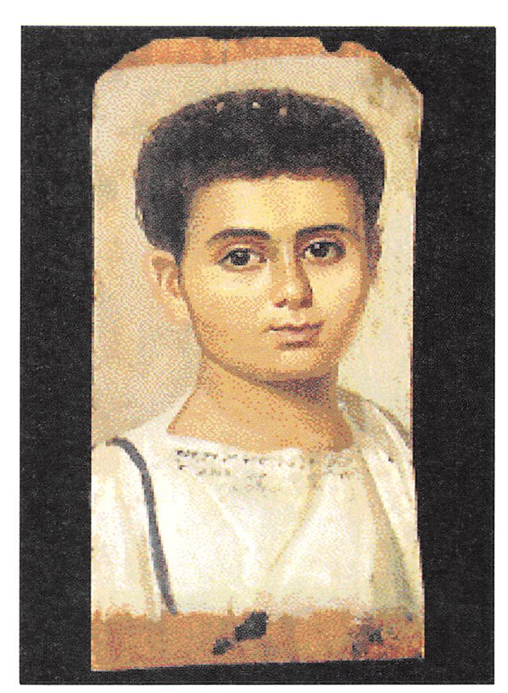
أنيتان من الزجاج الملون بطريقة «منه فيه» سقارة - الأسرة ١٨ - متحف بروكلين.



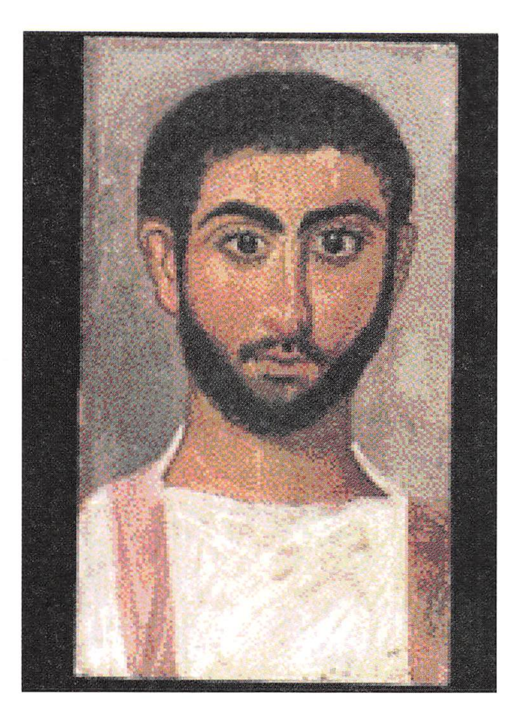
(ش ٦٠، ٦١)

كرسى الملك «توت عنخ أمون» عثر عليه فى مقبرته بطيبة - ١٣٦٠ ق. م. الأسرة الثامنة عشر - الدولة الحديثة وهو مصنوع من الذهب ومرصع بالأحجار الملونة شبه الكريمة - «المتحف المصرى بالقاهرة».

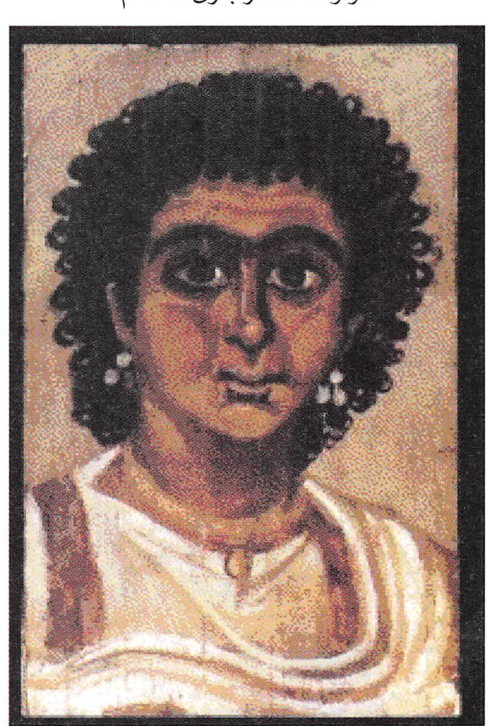
الأشكال التوضيحية، نعمت أسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف ، ١٩٨٤، ص ١٢٩، ١٣٠.



(ش٦٢أ) وجه طفل صغير ٣٠ سم ×١٥،٥سم ـ
القرن الأول الميلادى عام ٦٩ ـ ٩٦ م
هوارة ـ حفائر بترى ١٨٨٨م



(ش٦٢ ب) صورة لرجل من وجوه الفيوم
رسم على خشب ـ القرن الأول الميلادى
المتحف المصرى، ١٨٨٨م.

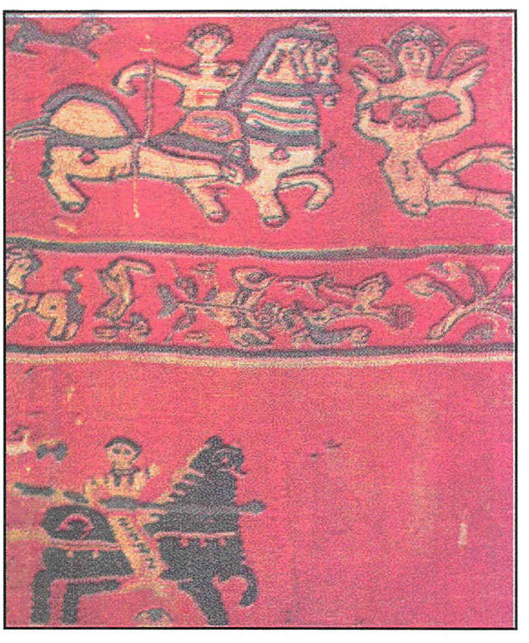


(ش ٦٢ ج) رسم على خشب ٣٣ ×٢١.٥ سم ـ
القرن الأول الميلادى ، المتحف المصرى، ١٨٨٨م.



(ش ٦٢ د) صورة سيدة على الخشب ٣٣ سم ×
٢١،٥ سم القرن الأول الميلادى ـ المتحف المصرى.

(ش ٦٢ ، أ ، ب، ج) ، المرجع السابق، ص٧٤ ، ٧٥ ـ (ش ٦٢/ د) مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٣، ص٧٠.



(ش ٦٣)

قطعة نسيج قبطى - تمثل الجانب الشعبى فى العصر القبطى - تمثل طابعًا جديد يمثل شخصيات محرفة فى نسبها تبدو كما لوكانت مقتبسة من رسوم هزلية على الرغم من طابعها الدينى.



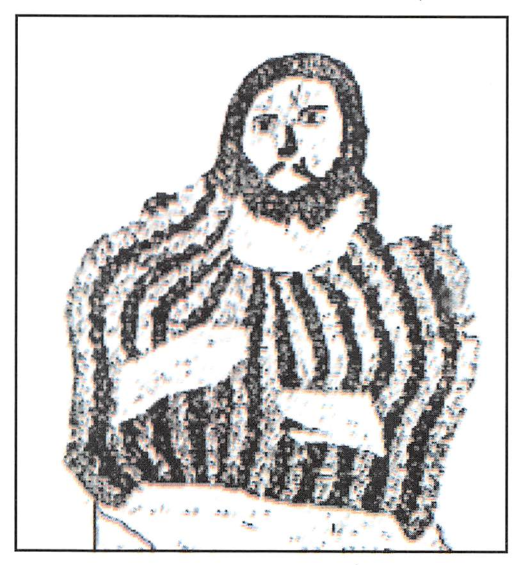
(ش ٦٤)

رسم بمخطوط قبطى يرجع تاريخه إلى القرن العاشر يمثل مارجرجس وهو يصارع التنين.



(ش ٦٥ أ)

قطعة نسيج من الصوف تشبه طريقة نسج الفوط ذات وبرة صوفية مرنة صورت عليها أشكال بعض النباتات أو الأسماك، تخللتها وجوه ملائكة وقديسين.



(ش ٦٥ ب)

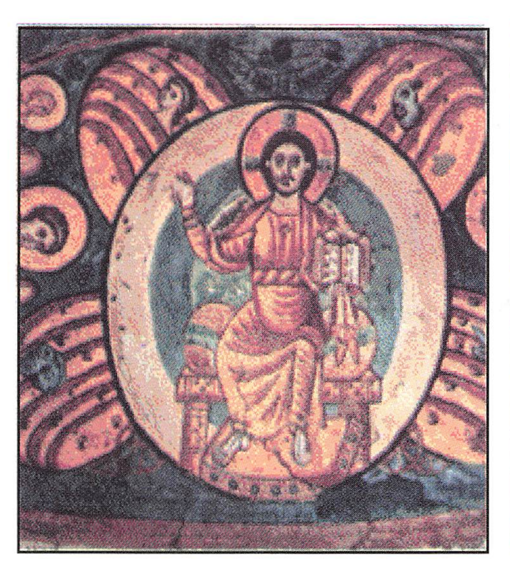
قطعة قماش تمثل وجه أحد القديسين، القرن ١٦م.

(ش ٦٣) سعاد ماهر: النسيج الإسلامى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

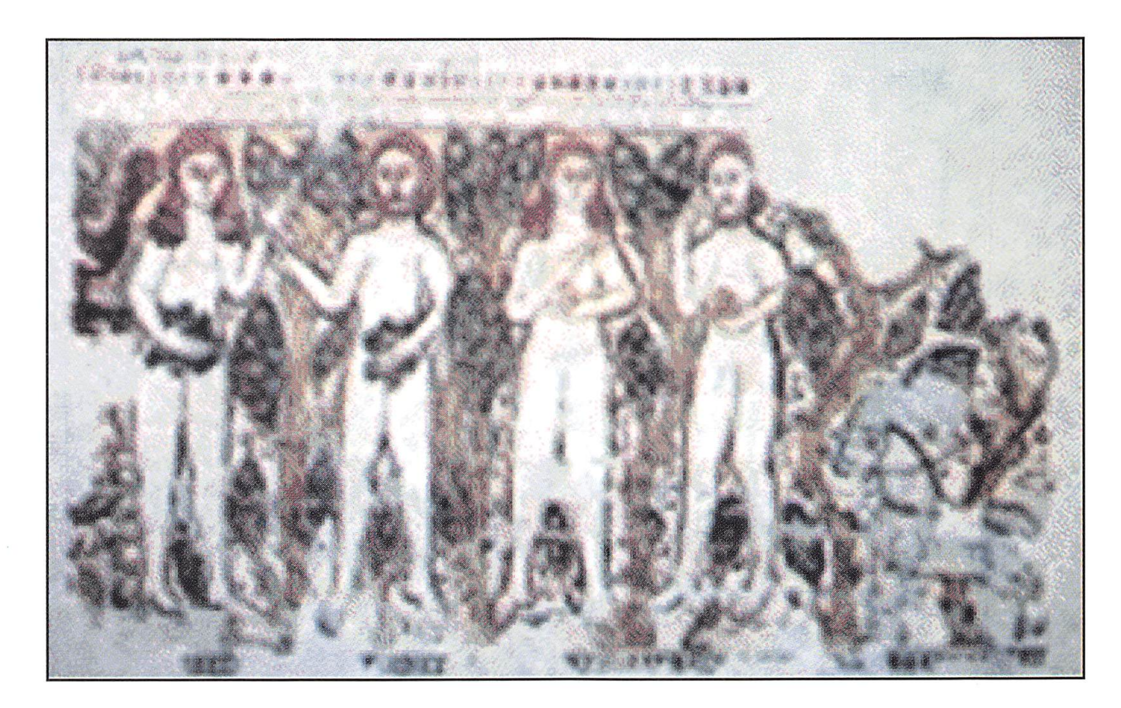
(ش ٦٤)، (ش ٦٥ / ب) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى، ص ٣٤ ، ص ٣٧.



(ش ٦٦)
رسم بطريقة (الفرسكو) على حنية من الجبس تمثل السيد المسيح
والسيدة العذراء يحيط بها القديسون ـ أواخر القرن الخامس.
أوائل القرن السادس الميلادى ـ المتحف القبطى بالقاهرة



(ش ٦٧)
تصوير بالألوان المائية على طبقة من الملاط
والمعروفة بالأفرسك (الفرسكو) .
القرن الخامس ـ المتحف القبطى بالقاهرة



(ش ٦٨)
تصوير جدارى قبطى بطريقة (الأفرسك) يمثل آدم وحواء ـ القرن الخامس الميلادى

(ش ٦٦، ٦٧)، المتحف القبطى بالقاهرة.



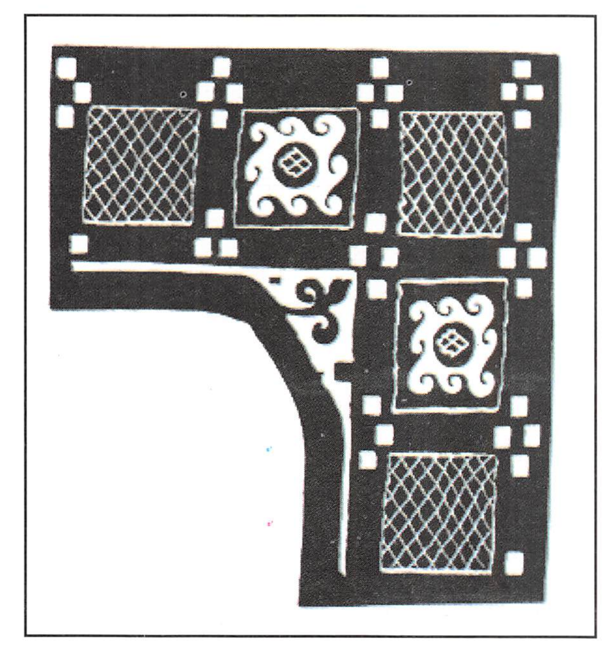
(ش ٦٩)
قطعة من نسيج الكتان تحوى رسومًا لأفرع وأغصان نباتية بداخلها رسم للطيور،القرن الرابع/ الخامس



(ش ٧٠)
قطعة من نسيج القباطى تحوى رسومًا حيوانية ونباتية العصر القبطى ـ القرن الرابع / الخامس الميلادى



(ش ٧١)
قطعة من نسيج القباطى تحوى رسومًا هندسية وحيوانية ونباتية



(ش ٧٢)
قطعة من نسيج القباطى تحوى رسومًا هندسية وزخارف نباتية

Shapes are From book, M. Gerspach ,Coptic Textile Designs.



(ش ٧٣)
إطار من الزهيرات يتوسطه وجه على قطعة من نسيج القباطى ـ القرن الخامس الميلادى



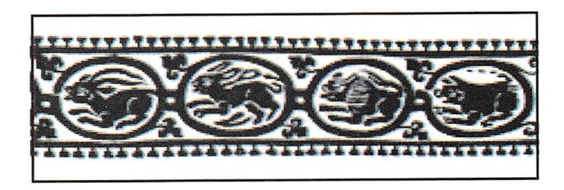
(ش ٧٤)
قطعة من نسيج القباطى قوامها مناظر أسطورية تتوسطها صورة السيد المسيح ـ القرن الخامس الميلادى



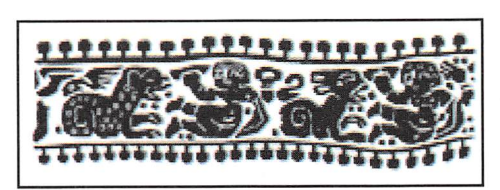
(ش ٧٥)
قطعة من نسيج القباطى قوامها زخارف نباتية وهندسية ـ المتحف القبطى



(ش ٧٦)
رسوم لأفرع وأغصان تحتوى رسومًا المحاربين وأشكالاً حيوانية ـ نسيج صوفى ـ القرن ٤ / ٥ م



(ش ٧٧)
شريط من قماش الكتان مزخرف برسوم حيوانية ـ العصر القبطى بمصر

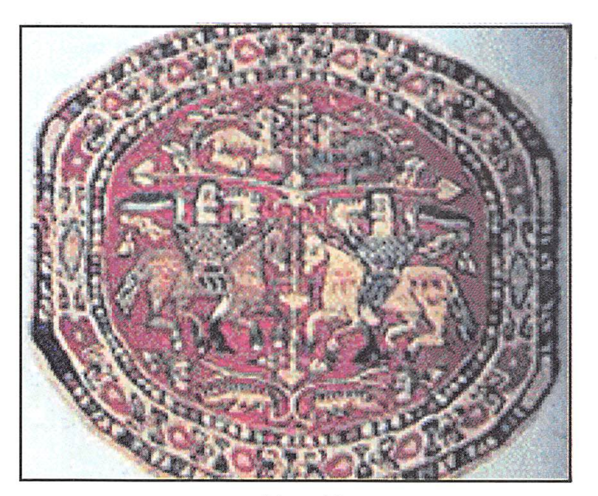


(ش ٧٨)
شريط من نسيج الصوف مزدان برسوم آدمية وحيوانية ـ العصر القبطى ـ القرن ٤ / ٥ م

Shapes are From book, M. Gerspach ,Coptic Textile Designs.



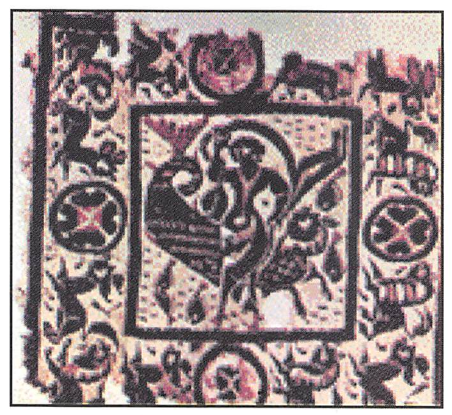
(ش ٧٩)
قطعة من نسيج القباطى تمثل بورتريهًا لامرأة



(ش ٨٠)
قطعة من نسيج القباطى قوامها زخارف حيوانية وآدمية ونباتية



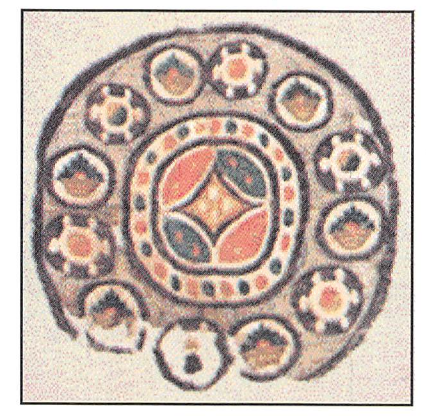
(ش ٨١)
قطعة نسيج قوامها زخارف آدمية ونباتية



(ش ٨٢)
قطعة من نسيج القباطى تمثل شكلاً آدميًا أسطوريًا

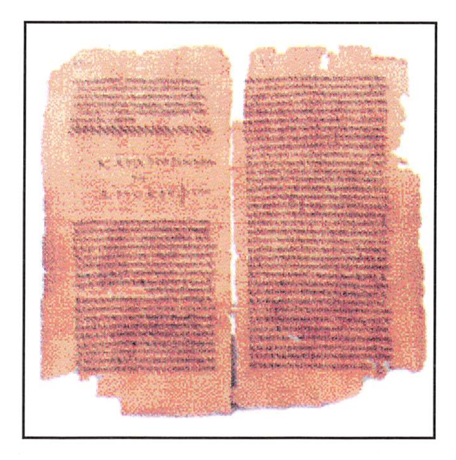


(ش ٨٣)
قطعة من نسيج القباطى قوامها أشكال حيوانية وآدمية ونباتية

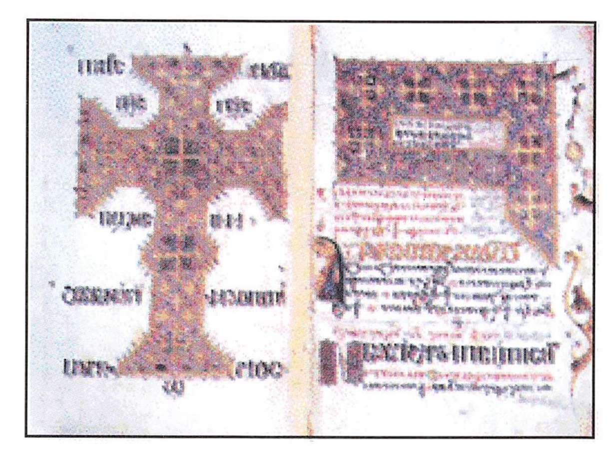


(ش ٨٤)
قطعة منسوجة قوامها أشكال هندسية ونباتية

Shapes are From book, M. Gerspach ,Coptic Textile Designs.



(ش ٨٥)
مخطوطات قبطية مدونة باللغة اليونانية
وهى من أقدم المخطوطات عهداً



(ش ٨٦)
مخطوطات يونانية مترجمة باللغة القبطية.



(ش ٨٧)
مخطوطات قبطية مدونة باللغة القبطية.



(ش ٨٨)
مخطوطة باللغة القبطية وبجانبها الترجمة
باللغة العربية

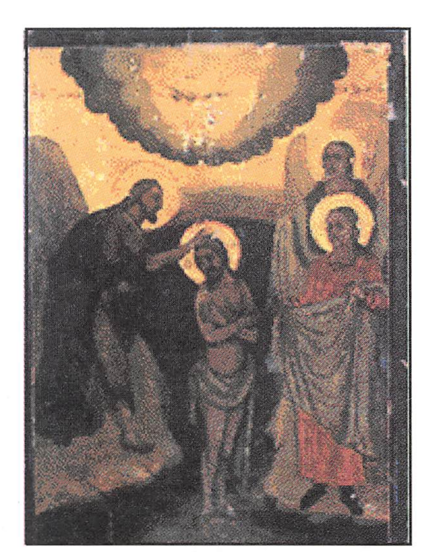
Shapes are From
www.eternalegypt.org.
www.coptichistory.org.



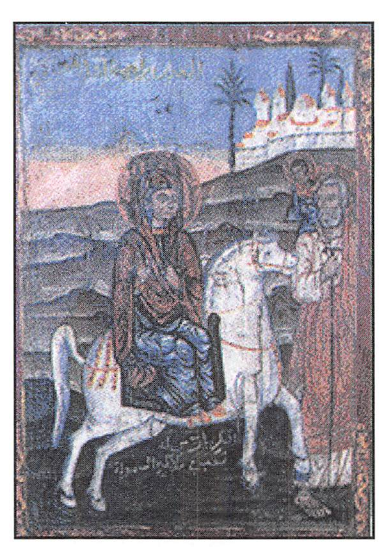
(ش ٨٩)
أيقونة السيدة العذراء مريم تحمل المسيح ـ مرسومة على الكتان المثبت على الخشب ـ المتحف القبطى ـ ١٧٥٧م



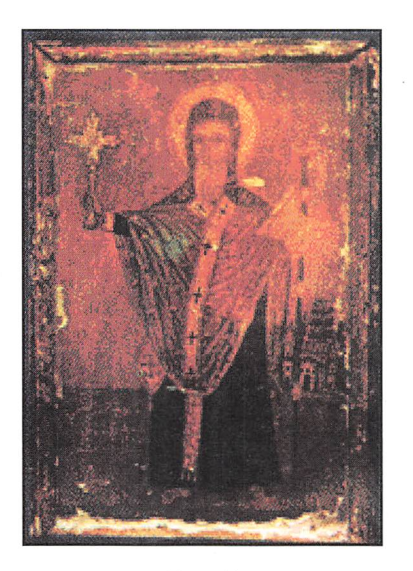
(ش ٩٠)
ايقونة الشهيد مارجرجس ـ كنيسة العذراء مصر القديمة ١٧٥٣م



(ش ٩١)
أيقونة صور عليها تعميد السيد المسيح فى نهر الأردن ـ وهى مرسومة على الكتان المثبت على الخشب



(ش ٩٢)
أيقونة تصور رحلة العائلة المقدسة إلى مصر، تحمل عبارات بالعربية، تقرأ «العذراء راجعة إلى مصر»



(ش ٩٣)
رسم جدارى يمثل القديس سرجيوس ـ كنيسة العذراء ـ وادى النطرون

---

www.eternalegypt.org. www.coptichistory.org / page1740.htm



(ش ٩٤)

أيقونة تمثل يوحنا المعمدان وهو يعمد السيد المسيح ـ وهى من الخشب ـ كنيسة السيدة العذراء، المعادى، ق ١٩ م.



(ش ٩٥)

أيقونة خشبية تمثل سيدنا إبراهيم يمسك سكينًا فى يده اليمنى إشارة إلى الذبح ـ كنيسة العذراء، حارة الروم، مصر، القرن ١٨م.



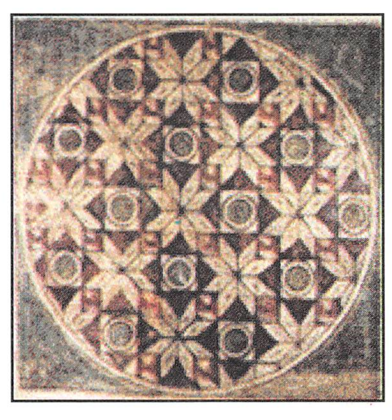
(ش ٩٦)

أيقونة تمثل زيارة القديس أنطونيوس إلى القديس بولا ـ دير الشهيد مرقوريوس أبو سيفين بحارة البطرك القديمة، ١٧٧٧م.



(ش ٩٧)

أيقونة الثلاث قديسين، ويرتدى كل منهما الرداء الكنسى الكامل. وبالجزء العلوى نص باللغة القبطية بأسماء القديسين الثلاثة.



(ش ٩٨)

تصوير جدارى مزين بأشكال هندسية

www.eternalegypt.org.
www.coptichistory.org page1740.htm.




(ش ٩٩)

سجادة إسلامية من العصر المملوكى، قوام زخارفها أشكال هندسية ونباتية، القرن السادس عشر الميلادى.



(ش ١٠٠/أ)

قطعة من نسيج الكتان المطبوع مستخدم فيه اللون الأبيض والبنى والرمادى وقوام زخرفتها شريط من الكتابات النسخية على أرضية نباتية وكل فرع منها ينتهى برءوس حيوانية مثل الأسد، وأيضًا شكل للأرنب البرى وبعض الطيور على أرضية باللون البنى. وتتشابه كل هذه الزخارف مع الزخارف الخاصة بالمعادن المملوكية.



(ش ١٠٠ / ب)

قطعة من نسيج الكتان المملوكى قوام زخرفتها بعض الوحدات المكررة ويحده من أعلى شريط عريض من الكتابات النسخية. يليها زخارف مكونة من بعض النجوم المتشابكة، وهناك بعض الدوائر التى تخترق أشكال النجوم وبداخل كل دائرة منها وريدات صغيرة.



(ش ١٠٠/ ج)

قطعة من نسيج الكتان، برجع تاريخها إلى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) من العصر الأيوبى، تحتوى زخارف الشريط الأوسط على زخارف هندسية ونباتية ونقوش مكتوبة بالخط النسخ، وهى مزخرفة بثلاثة أشرطة مستطيلة، أكبرها الأوسط الذى يحتوى على عبارة نصها «سعادة ونعمة مخلدان»، والشريطان العلوى والسفلى متشابهان، وتزينهما نقوش مكتوبة بالخط النسخ نصها «العز الدائم والإقبال» وهى مكررة وتفصل بينها زخارف نباتية من وردات صغيرة وأغصان نباتية.



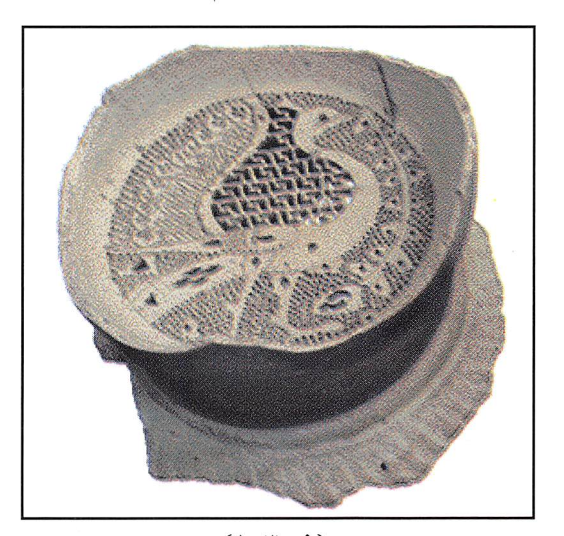
(ش ١٠١)

حوار فى قرية ـ من رسوم الواسطى فى مقامات الحريرى، رسوم مطبوعة على ورق ، ويقدم هذا النوع من المخطوطات الطريق إلى الحقائق والأحداث التاريخية التى نراها منتشرة فى القصور والبيوت المدنية التى تزخر جدرانها بالرسوم والصور المختلفة.



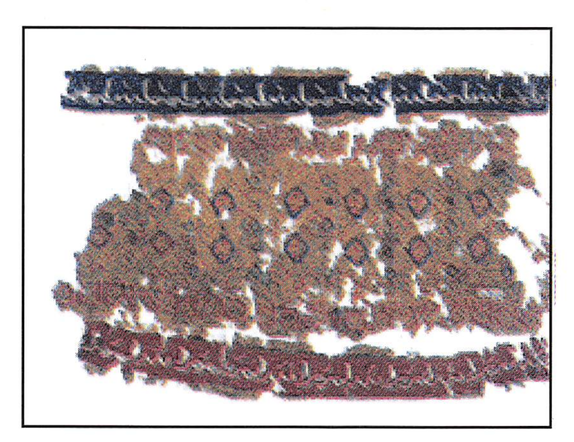
(ش ١٠٢)

طبق من الخزف ذى البريق المعدنى ـ مصر ـ العصر الفاطمى ، القرن١١م، والرسم يمثل دائرة يتوسطها ديك، وقد نفش ريش ذيله ويتدلى من منقاره غصن نبات بعدة أوراق، وتوجد تسعة أشكال لوزية تتجه نهاياتها المدببة نحو حافة الطبق.



(ش ١٠٣)

شباك قلة، من الفخار، قوام زخرفته منظر لطاووس ينفش ريش ذيله فى شكل نصف دائرة. وريش الذيل محلى بدوائر، ويتدلى من منقاره غصن نباتى بنفس نقوش عينة الذيل.. وتدل القطعة على مهارة الفنان المسلم، ومدى قدرته على زخرفة هذه الصورة الرائعة لطاووس على مثل هذا المسطح الصغير.



(ش ١٠٤)

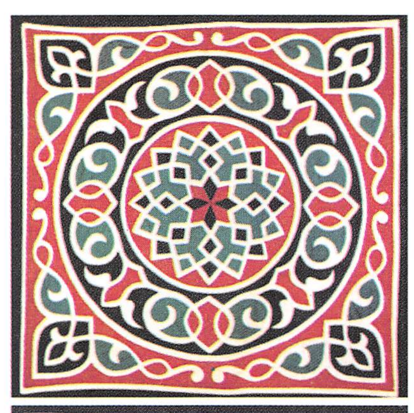
قطعة من نسيج الحرير. القطعة ترجع إلى العصر الفاطمى، وبها زخارف من أشرطة مستطيلة. والشريط الأوسط هو الأعرض، وبه زخرفة مجدولة باللون الأحمر على أرضية صفراء، وبداخلها أشكال معينات باللون الأزرق. وأعلى وأسفل هذا الشريط الأوسط يوجد شريطان ضيقان بهما شكل وردة صغيرة مكررة باللون الأصفر على أرضية حمراء. ثم من أعلى وأسفل هذين الشريطين، توجد أشرطة بنقوش مكتوبة تتكرر فيها عبارة: «نصر من الله».

(ش ١٠١ ، ١٠٢) أكرم قانصو: التصوير الشعبى العربى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٢٧١.
(ش ١٠٣، ١٠٤) دليل متحف الفن الإسلامى.



(ش ١٠٥)

كليم مزخرف بأشكال هندسية ونباتية، المرحلة التى أعقبت العصر الفاطمى

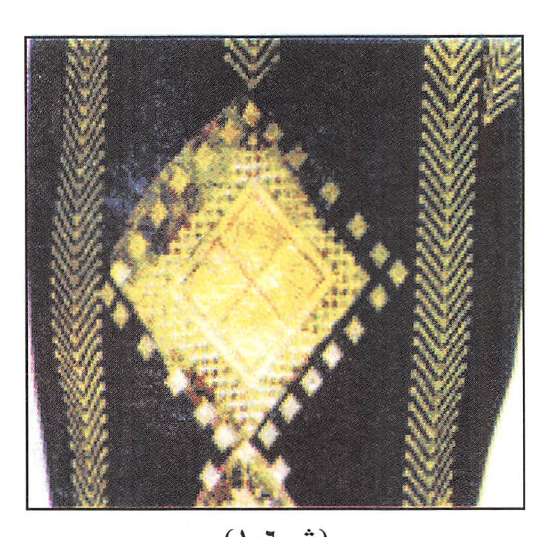




(ش ١٠٧أ/ ب)

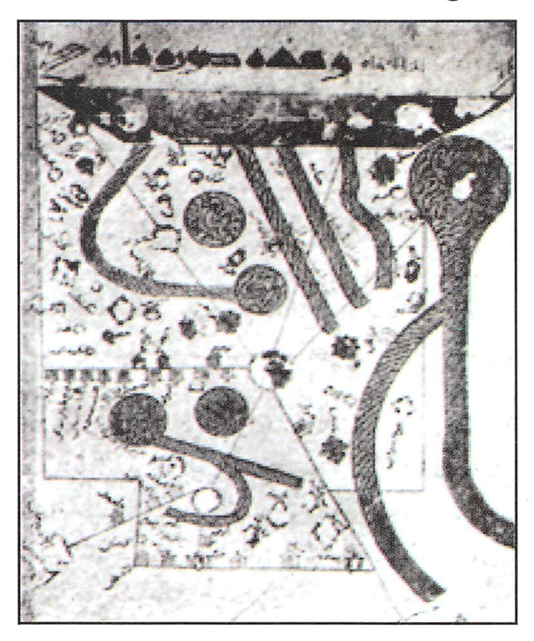
(أ) نموذج لزخرفة قطع من الخيام بوحدات نباتية.

(ب) زخارف هندسية على شكل مثمن.



(ش ١٠٦)

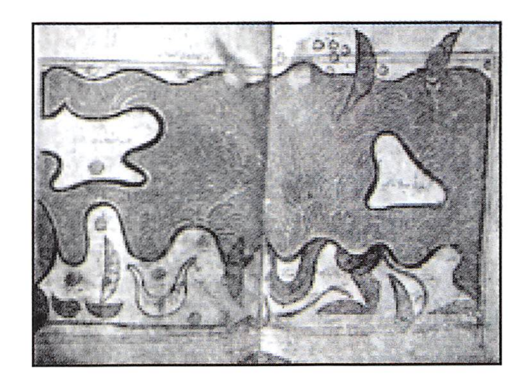
نموذج لزخرفة على زى لسيدة من سيناء، ويلاحظ الزخرفة على هيئة عناصر هندسية تسمى (ماركة)، وهو نوع من التصوير الزخرفى البسيط.



(ش ١٠٨)

خريطة بمخطوط قديم «مسالك الممالك» للإصطخرى (أبو القاسم إبراهيم محمد الفارسى) وهو من علماء القرن الرابع الهجرى، وهى تمثل خريطة جغرافية إلا أنها تكشف فى نفس الوقت عن نزعة زخرفية ملموسة عند الفنان .

(ش ١٠٥، ١٠٦) مجلة الفنون الشعبية، العدد ٤٤، ص ٨٤.
(ش ١٠٧/ أ / ب) المرجع السابق، العدد ٢٠، ص ١٣٢.
(ش ١٠٨) سعد الخادم، مرجع سابق، ص ٦٨.



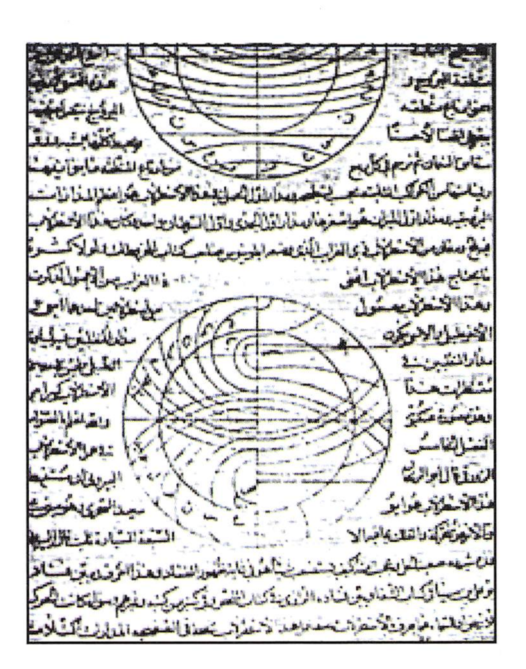
(ش ١٠٩ مخطوط للإدريسى)

خريطة جغرافية مرسومة بمخطوط عربى قديم بكتاب «نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق» للإدريسى «أبى عبدالله محمد بن محمد» المتوفى سنة ٥٦٠ هـ ويرجع هذا المخطوط المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة إلى سنة ٧٤٨ وهو تاريخ نسخ هذه النسخة، ويمكن أن نلمس فى تلك الخريطة الطابع الزخرفى فى الرسم الذى طالما نشاهده فى فنوننا الشعبية.



(ش ١١١)

رسم من مخطوط عربى فى علم الرمل يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر.



(ش ١١٠)

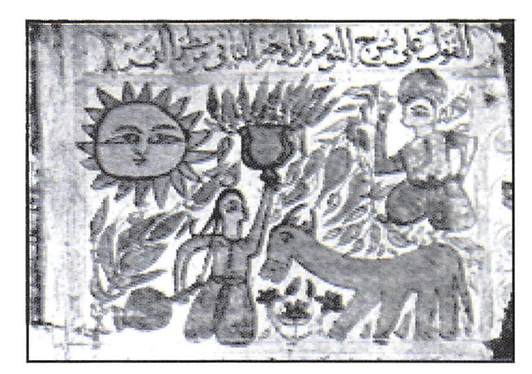
رسم من مخطوط عربى فى علم الفلك يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر.



(ش ١١٢)

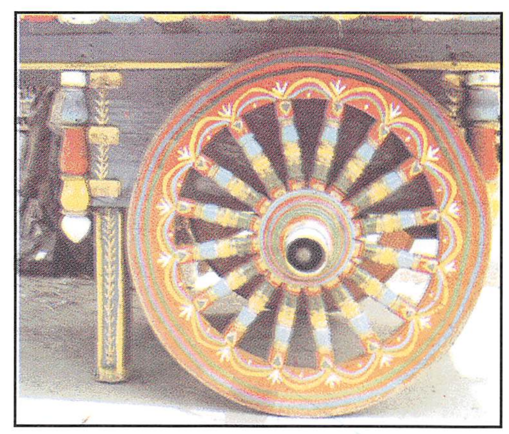
كليم شعبى ، وهو مصنع فى دراو بأسوان على يد النوبيين - ويلاحظ وجود زخارف هندسية وحيوانية وآدمية مجردة.

(ش ١٠٩، ١١٠، ١١١) دليل متحف الفن الإسلامى، ص ٦٩ ، ٧١، ٧٢ ، (ش١١٢) مجلة الفنون الشعبية، العدد ٦٢، ص ٢١٣.



(ش ١١٣)

رسم لصفحة من مخطوط عربى لا يعرف مؤلفه وبدون عنوان عن التنجيم، وقد يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر، ونلمس فى هذا الرسم الطابع الشعبى فى التصوير وهو يخالف مخالفة كلية الطابع الفارسى أو الهندى فى المنمنمات.





(ش ١١٥)

الأشكال ٧٠/ أ / ب ، نماذج لزخارف شعبية - على جوانب العربات الشعبية - ويتضح فيها الأثر الهندسى والألوان الزاهية، كما يلاحظ الزخارف المجردة المتكررة المنتظمة.



(ش ١١٤)

صفحة من مخطوط عربى عن الفروسية ، (متحف الفن الإسلامى).



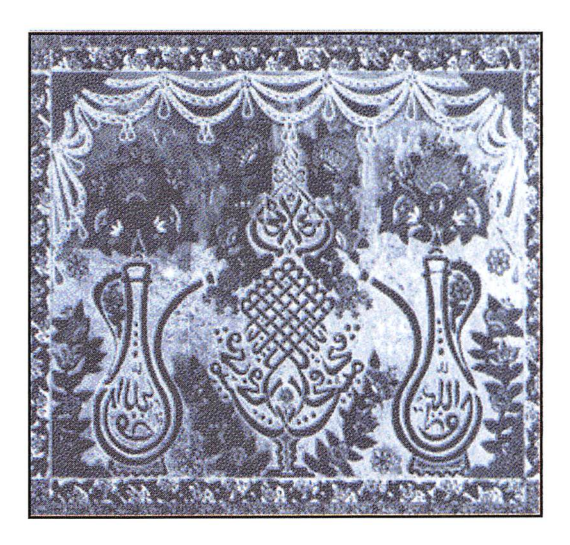
(ش ١١٦)

عربة مأكولات شعبية مزخرفة بزخارف خطية تحوى آيات قرآنية وأدعية.

(ش ١١٣، ١١٤) المرجع السابق، ص ٧٧، ص٨٢.

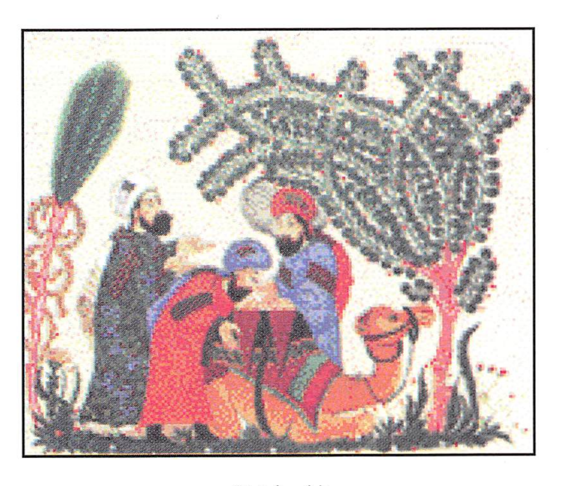
(S 115) Aujour D'hui L'gypte. p 66, p 62.

(ش١١٦) تصوير الباحث.



(ش ١١٧)

نموذج من الكتابات المزخرفة، وهى من الرسوم الشعبية المطبوعة، وتحوى بعض الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية أو الأمثال الشائعة، بألوان مختلفة وتحاط بما يشبه الإطار الزخرفى.



(ش ١١٩)

لوحة من كتاب (مقامات الحريرى) وهى من الرسوم الشعبية المطبوعة كتبها بخطه وزينها بريشته الفنان (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى) فى العراق سنة ١٢٣٧م.



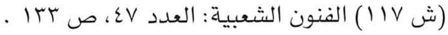
(ش١١٨)

لوحة من كتاب كليلة ودمنة - أبو سعيد بن بختيشوع - ١٢٩٩ م - وهى تشبه فى موضوعاتها تلك الرسوم التى صاغها المصرى القديم على أحجار الاستراكا من حيث القصص التى تمثل أنواع الحيوانات والأساطير الشعبية.



(ش ١٢٠)

لوحة «قافلة الحج» من كتاب (مقامات الحريرى) وهى من الرسوم الشعبية المطبوعة كتبها بخطه وزينها بريشته الفنان (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى). فى العراق سنة ١٢٣٧/ ٦٣٤ هـ .



(ش ١١٧) الفنون الشعبية: العدد ٤٧، ص ١٣٣ .
(ش ١١٨) زكى محمد حسن: مرجع سابق، ص ٣٠٥.
(ش ١١٩) أكرم قانصو: مرجع سابق، ص ٢٣٨.
(ش ١٢٠) مجلة شل: العدد ١٣، ١٩٩٦.

المدلول الرمزى لوحدات ومفردات الزخارف الشعبية المصرية

م	الرمز	الشكل	المدلول
١	الهلال		البداية، الأول، الإسلام ، الحياة، الميلاد، التحول.
٢	النخلة		الخير، الحياة، الأماكن المقدسة، السمو، القوة، الصمود.
٣	السمكة		الخير، الأمل، الحياة، التكاثر، التجدد، الاستمرارية.
٤	عروس البحر		رمز لركوب البحر، طلب الخير، الإنقاذ، البحث عن السعادة والأحلام.
٥	القمر		الاكتمال، النضج، الوسطية، الجمال، الخصوبة.
٦	السفينة		الحج، السفر، القدوم، الترحال، المغادرة.
٧	الكف		اتقاء الحسد، منع الأذى، الإنهاء، اتقاء الشر، حماية الخير، إبعاد الشياطين.
٨	العين		اتقاء الحسد ، ونظر الآخرين.
٩	السهم		الحد من شرور الغير، نظرات الآخرين.
١٠	المثلث		السمو، الصمود، الارتقاء، الازدهار، الخلود.
١١	المربع		الكعبة، الحج، المشاعر القدسة.
١٢	المثلث المقلوب		النهاية، التحول، السقوط، تقلب الأوضاع.
١٣	المثلث المتقابل		المساواة، العدالة، الاتزان، الاستقرار، التوازن.

(ش١٢١)

د. يوسف خليفة غراب، د. نجوى حسين حجازى: جماليات الزخارف الشعبية ـ مقدمة فى تربية الإحساس، مطبعة العمرانية، ٢٠٠٣، ص١٧٢.

تابع المدلول الرمزى لوحدات ومفردات الزخارف الشعبية المصرية

م	الرمز	الشكل	المدلول
١٤	الحمامة		السلام، السكون، الوداعة، الأمل، النقاء.
١٥	الهدهد		الحكمة، القوة، الحياة، الثورة.
١٦	الكعبة		الحج والعمرة.
١٧	الأسد		القوة، الشجاعة، السيادة، السلطة، التحكم.
١٨	العروسة		الأمل، اتقاء الشر، الخصوبة، النقاء، التجدد، الاستمرارية.
١٩	الخط المنكسر		النهر، الحياة الأبدية واللانهائية، الاستمرارية، الأمل.
٢٠	العين والسهم		اتقاء الحسد، اتقاء الشر.
٢١	حدوة الفرس		الخير، التجدد، الحياة.
٢٢	السنبلة		الخير، القربان، التجدد، الوجود، الاستمرارية.
٢٣	الحجاب والمثلث		العمل، الشر، الإساءة، اتقاء الحسد، الخير، الجمال.
٢٤	الصندل		الخير، الخصوبة، الرغبة فى الإنجاب.
٢٥	سعف النخيل		السلام، الأمان، الخير، الاستقرار، الترحاب، حسن الضيافة.

(ش١٢٢)

المرجع السابق، ص ١٧٣.

تابع المدلول الرمزى لوحدات ومفردات الزخارف الشعبية المصرية

م	الرمز	الشكل	المدلول
٢٦	الحوت		الصبر، الفرج بعد الضيق، انتظار الغير.
٢٧	الثعبان		الشر، المكيدة، الخداع، الالتواء، فقد المصداقية، الأذى.
٢٨	القوس والسهم		الحب، الهدف، الغاية، الأمل، الانتصار.
٢٩	الخرزة		اتقاء الحسد، اتقاء الأذى وشرور نظرات الغير.
٣٠	السيف		القوة، الحسم، الشجاعة، العدل، القصاص.
٣١	البراق		الإسراء والمعراج، بيت القدس.
٣٢	الميزان		العدالة.
٣٣	الخلخال		الأنوثة، العذرية، الجمال، بنت البلد.
٣٤	الزير		الأسرار، الكتمان، السكون.
٣٥	الكوز		العطاء، الخير.
٣٦	الفلاية		ست الحسن و الجمال.
٣٧	النار		الشر، التربص بالآخر.
٣٨	المهرج		فانتازيا الحياة، الدنيا الأبدية.
٣٩	عنتر		الشجاعة، الفروسية، القوة، الأمن.
٤٠	عبلة		الحب، الزواج، الأسرة.
٤١	أبو الفوارس		الشجاعة، الفروسية، الحكمة.

(ش١٢٣)

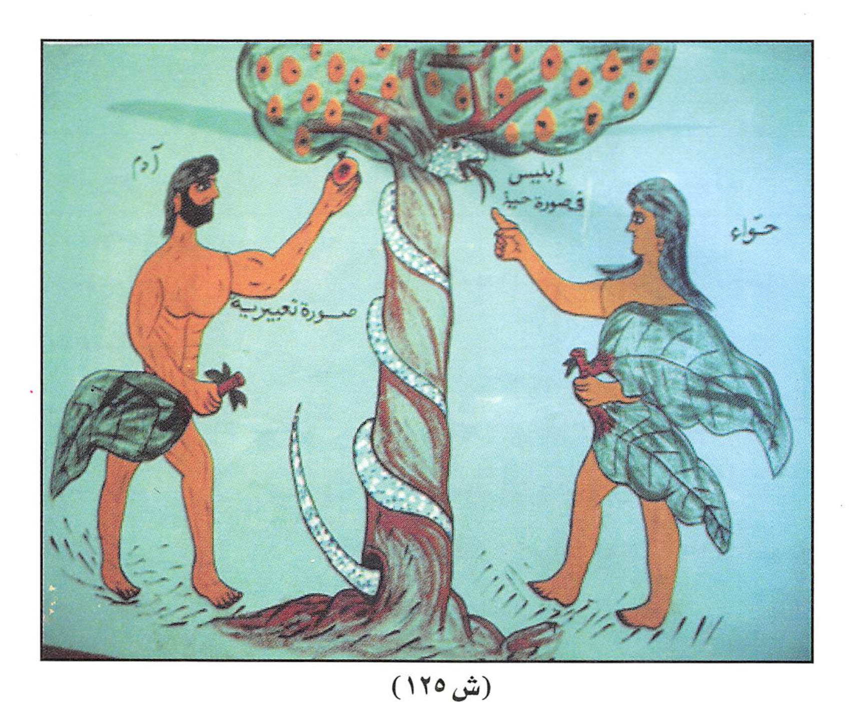
المرجع السابق ، ص ١٧٤.

تابع المدلول الرمزى لوحدات ومفردات الزخارف الشعبية المصرية

م	الرمز	الشكل	المـدلـول
٤٢	الزير سالم		القوة، المسئولية، الدفاع، الحماية.
٤٣	الـصـقـر		الشجاعة ، الانقضاض، القوة.
٤٤	الـيـمـامـة		الواداعة، الألفة، السكون.
٤٥	الأسـد		القوة، الانقضاض، الحماية.
٤٦	الـشـمـس		الخير، الأمل، العطاء، القصاص.
٤٧	المحـراث		الحياة، الخير، الاستمرارية، العطاء.
٤٨	الـعـصـفـور		الأمل، الخير، الحياة.
٤٩	أبـو قـرادن		المساعدة، الاطمئنان، السكينة.
٥٠	الإبـريـق		الرزق بمولود ذكر.
٥١	الـقـلـة		الرزق بمولود أنثى.
٥٢	الـوردة		السعادة، الفرح، الليالى الملاح.
٥٣	الـقـارب		النجاة، الغاية، الحياة، الشاطئ.
٥٤	الـرايـة		السعادة، الانتماء، التجدد.
٥٥	الـريـشـة		العدالة، البلاغة، الحكمة.
٥٦	الـطـاقـيـة		الأمل، النور، الانطلاق إلى الحرية.
٥٧	المصطبة		الرواة، ليالى السمر، الأساطير، الحكايات.
٥٨	العصافير		السعادة، اللامبالاة، الحرية، الانطلاق.
٥٩	المكنسة		إنهاءالأحزان، التجديد.
٦٠	الـبـيـضـة		الحياة، البداية ، الأمل.

(ش١٢٤)

المرجع السابق . ص ١٧٥ .



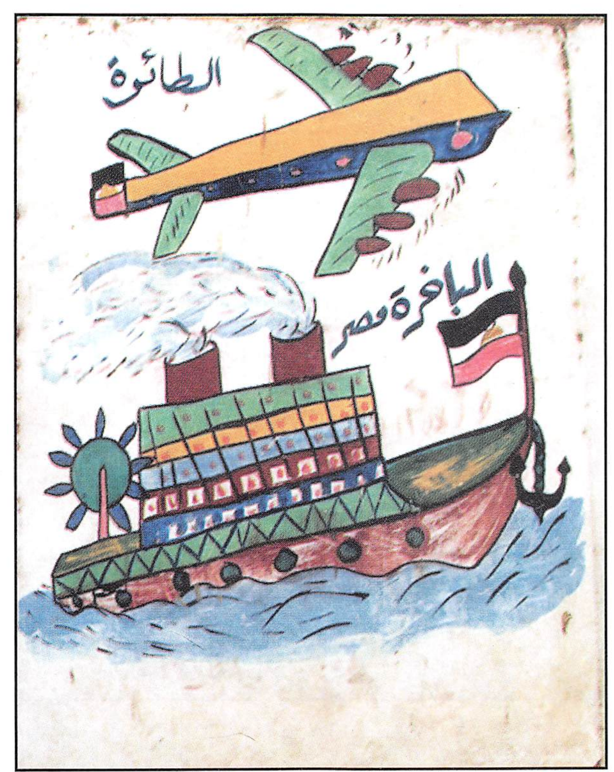
(ش ١٢٥)

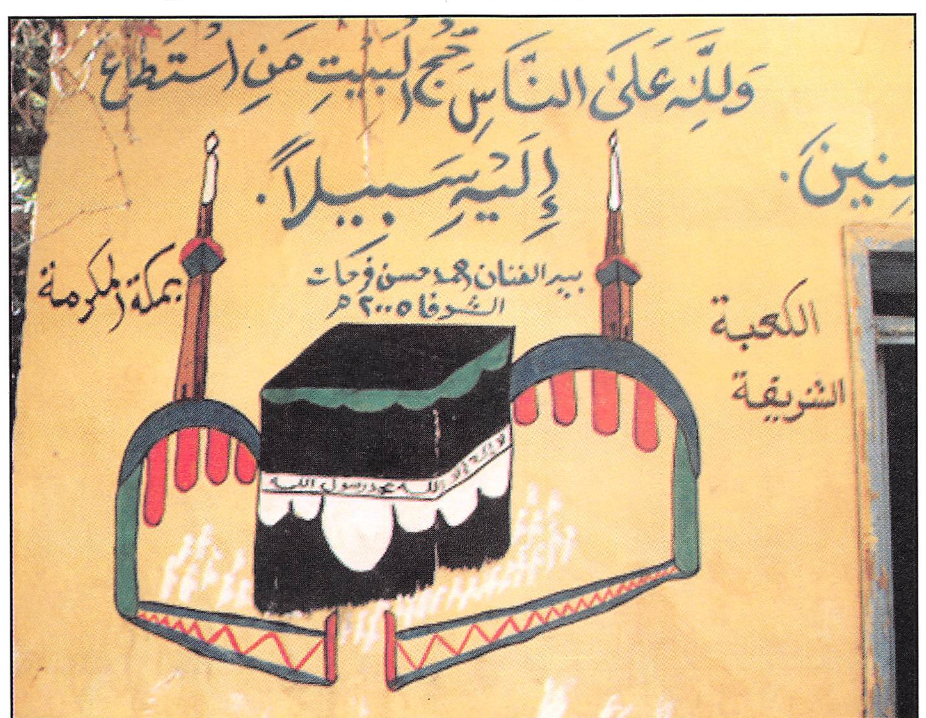
آدم وحواء من الموضوعات الإسلامية التى تناولها الفنان الشعبى فى موضوعاته



(ش ١٢٦)

قصة سيدنا إبراهيم من الموضوعات الإسلامية التى تناولها الفنان الشعبى أيضًا
ويلاحظ اغفاله لترتيب العناصر ووضع لفظ الجلالة فى اللوحة





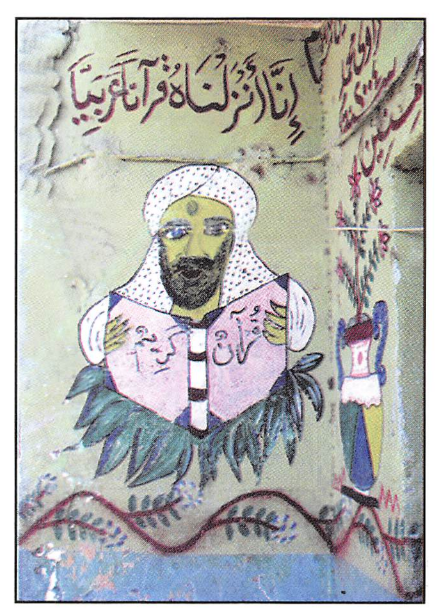
(ش ١٢٧ / أ/ ب)

رسوم جدارية شعبية على واجهة منزل تمثل رحلة الحج بالطائرة أو الباخرة وزيارة الكعبة المشرفة وقد أحاطها الفنان الشعبى ببعض الآيات القرآنية ـ قرية الشرفا ـ محافظة المنيا



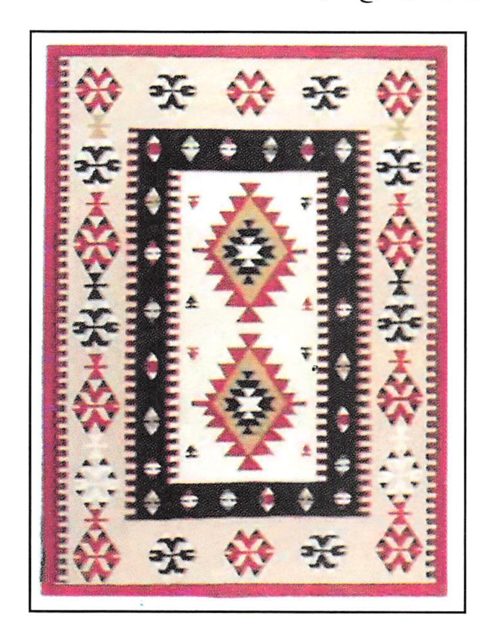
(ش ١٢٨)

رسوم جدارية شعبية تمثل رحلة المحمل، ومن الملاحظ أن الفنان الشعبى قد صاغها بفطرته السوية وذلك من خلال كتاباته التوضيحية لموضوع اللوحة



(ش ١٢٩)

رسوم جدارية شعبية تمثل رجلاً يقرأ فى مصحف - قرية الشرفا



(ش ١٣٠)

سجادة شعبية قوام زخارفها وحدات هندسية ونباتية، وتتميز بألوانها الزاهية

(ش ١٢٨، ١٢٩)، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٨١، ٨٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير، يونية ٢٠٠٩م، ص١١٢.



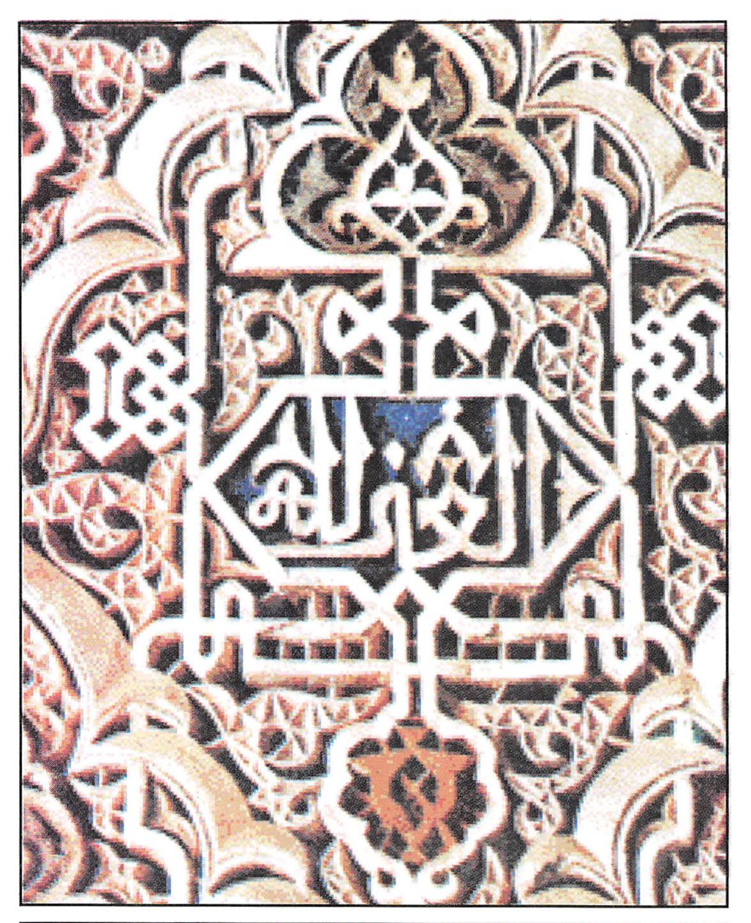
(ش ١٣١)

واجهة منزل قوام زخارفه ايات قرآنية وزخارف نباتية متمثلة فى (الزهرية)



(ش١٣٢)

قلة السبوع، وتميزت بألوانها الزاهية المبهجة والكتابات الشعبية



(ش ١٣٣)

نمـوذج من الخط الـعـربى (الكوفى) مع النقوش النباتية الزخرفية البارزة والغائرة ، ويلاحظ انـدمـاج الخط مع تـلك الزخارف، وعلى الرغم من التنوع الموجود فى كبر وصغر أحجام الخط أو الزخارف إلا أننا نحس بجمال الوحدة فى العمل ككل.



(ش ١٣٤)

نموذج آخر من الخط العربى (الثلث) مكتوب على بلاطات خزفية على أرضية من الزخارف النباتية، وعلى الرغم من تقسيم المساحة إلا أننا نلاحظ الاندماج الواضح والترابط الموجود بين تلك الزخارف والكتابات الموجودة.

واللوحة من الكنوز الفنية الموجودة فى مدينة استانبول بتركيا.



(ش ١٣٥)

نموذج من الكتابات العربية يوضح كتابات بالخط الكوفى والخط الثلث فى لوحة واحدة ، وعلى الرغم من تنوع الخطوط فإن التصميم يبدو مترابطًا ومتماسكًا.



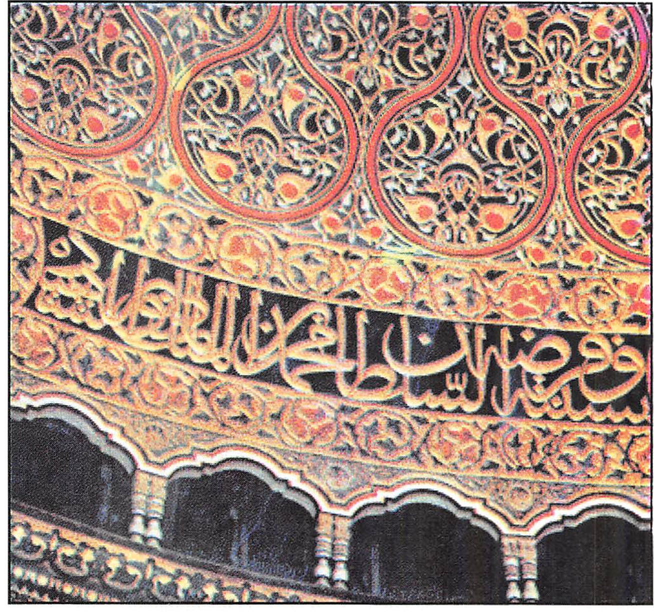
(ش ١٣٦)

كتابات عربية بارزة بالخط النسخى على حائط بمسجد السلطان حسن بالقاهرة، والملاحظ فى هذه الكتابات تطويع الخطوط لتتماشى مع اتجاهات المساحة الموجودة من حيث انحناء الخطوط أو استقامتها.



(ش١٣٧)

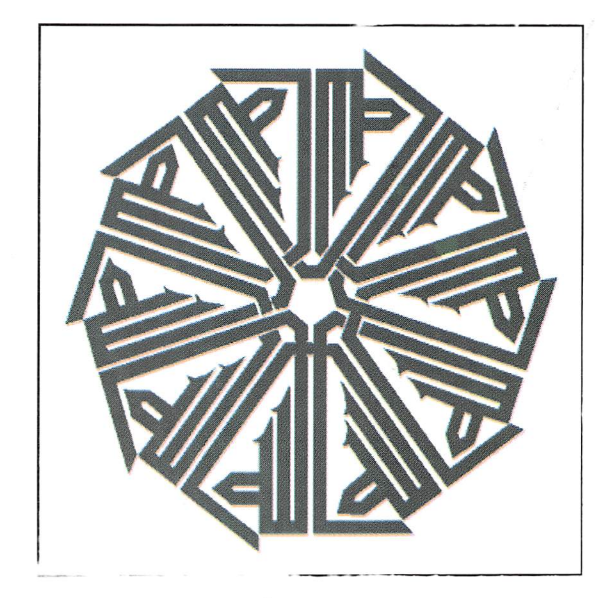
جزء من كسوة الكعبة ونلاحظ فيه حركة الكتابات المكتوبة بالخط الثلث ، وقد تنوعت فى طريقة تنفيذها سواء بأسلوب دائرى أو مستقيم، وقد اعتمد التصميم هنا على حركة وقراءة النص حيث تتحرك العين صعوداً وهبوطاً لتتبع كل حرف من حروفه.



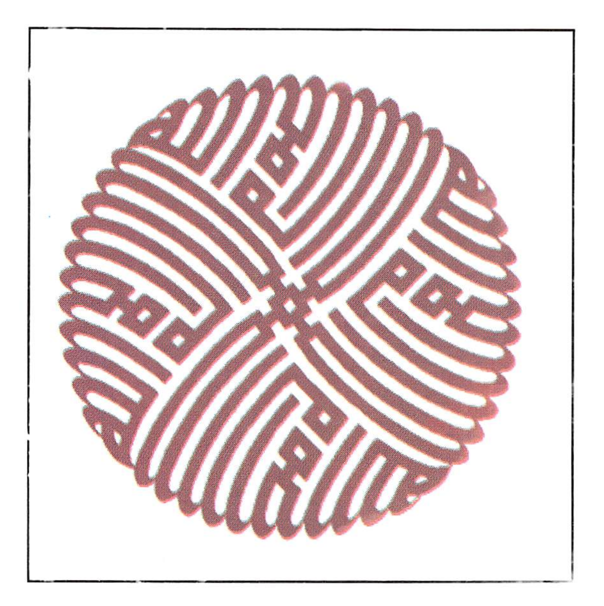


(ش ١٣٨)

جزء من زخارف قبة الصخرة. وهو عبارة عن شريط من الكتابات بالخط الثلث المتداخل. ويمتاز التصميم بالتناغم الموجود فى كيفية اختيار نوع الخط ومدى كثافة الخطوط فى مساحة وتباعدها فى مساحة أخرى، مما يعطى التصميم إيقاعات وتنغيمات متنوعة.



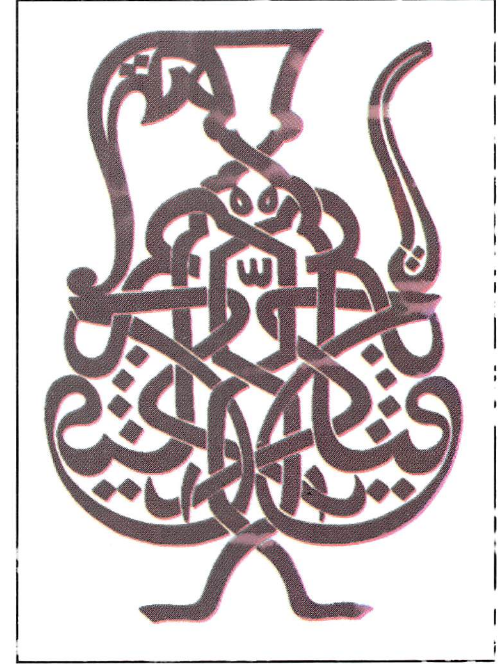
(ش ١٣٩/أ)



(ش ١٣٩/ب)

(ش ١٣٩ أ/ ب)

تحقيق التوازن عن طريق التكرار للجملة الواحدة بشكل متناسق كما هو واضح فى تكرار لفظ الجلالة.



(ش ١٤٠/أ)

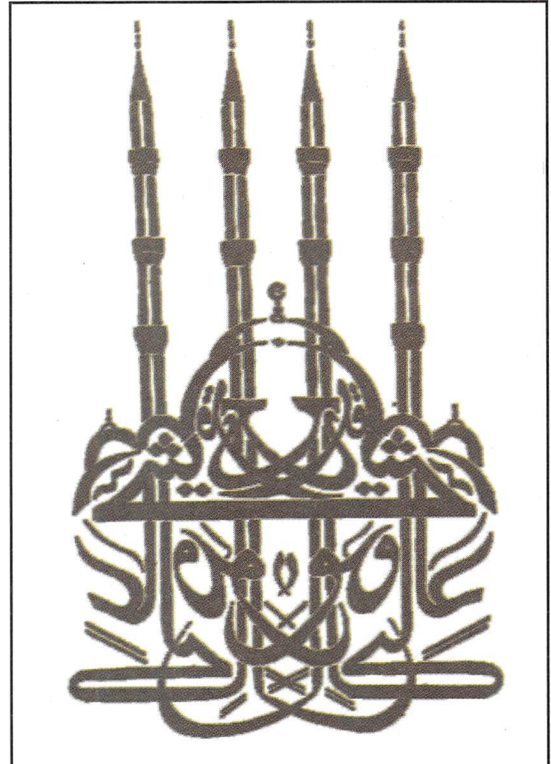


(ش ١٤٠/ب)

(ش ١٤٠ أ، ب)

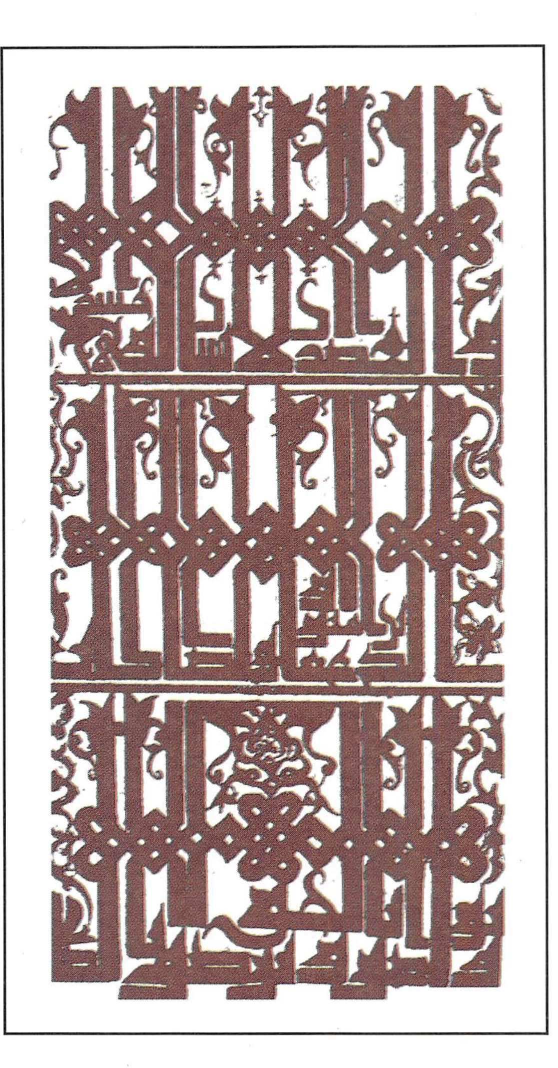
تحقيق الاتزان عن طريق التماثل (المرآة). كما يتضح ذلك فى (ش ١٤٠/ أ) حيث أن التصميم قد أخذ شكل الإبريق، و كتبت عليه جملة (ياحى يا قيوم) أما الشكل (١٤٠/ ب) فقد كتبت كلمة (أنا فتحنا لك فتحًا مبينًا) مرتين بشكل متماثل ومتناظر.





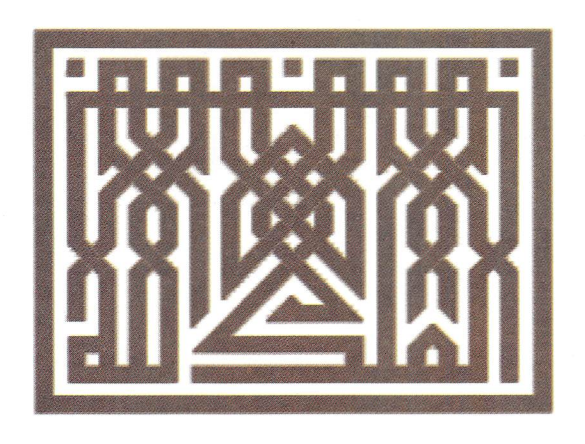
(ش ١٤١/أ، ب)

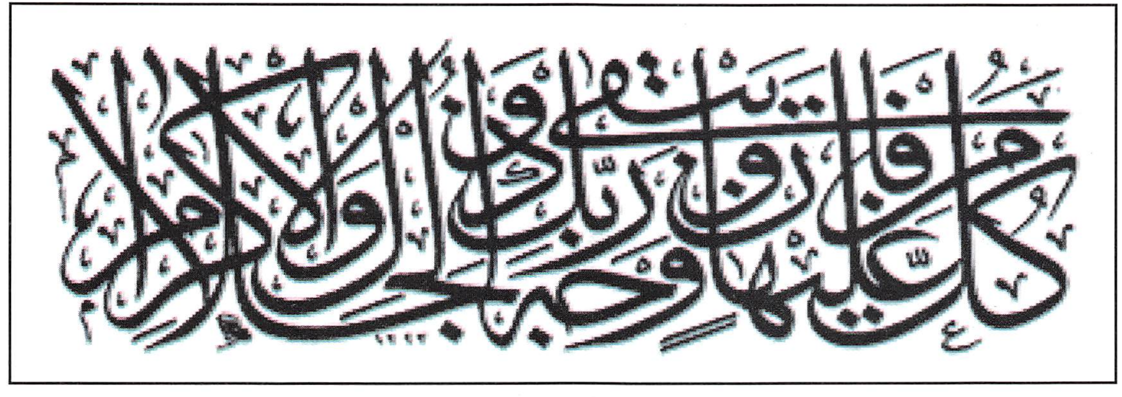
مآذن وقباب تقوم على كتابة كلمات الآية الكريمة (وهو على كل شىء قدير)، وقد كتبت بالخط الثلث ويتضح فيها جمال التكوين والتناظر، وهو نموذج آخر للتوازن يعتمد على زيادة حجم الحروف أو تصغيرها وذلك لتحقيق التنوع فى التصميم.



(ش ١٤٢/أ، ب)

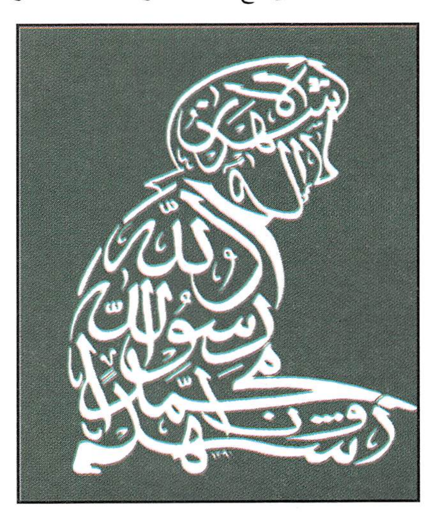
(الملك لله) وسورة «العصر» مكتوبة بالخط الكوفى، ويتضح فيهما أن الامتداد الرأسى للحروف العربية للحصول على الإيقاع المطلوب.





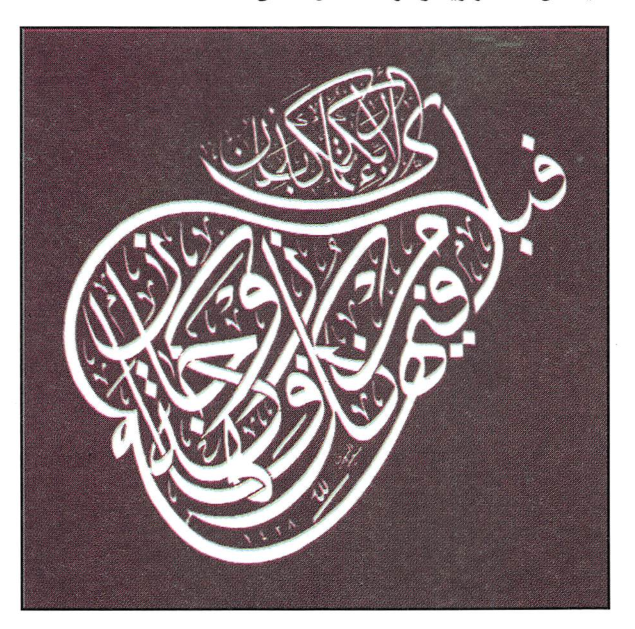
(ش ١٤٣)

جزء من سورة الرحمن (كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام)، مكتوبة بالخط الثلث، ويلاحظ فيها الامتداد الأفقى مع اللامات والألفات الممدودة رأسيًا، مما يعطى استمرارية واتزانًا للعمل الفنى.



(ش ١٤٤)

لم يشجع الإسلام رسم وتصوير الأجسام ونحتها، وللتوفيق بين رغبة الرسم وإطاعة التعاليم الدينية توصل بعض الخطاطين إلى الرسم عبر كلمات مقدسة، وهو مايتضح فى هذا التكوين الخطى على هيئة رجل يقراء التشهد.



(ش ١٤٥أ)

تكوين خطى بالخط الثلث للآية القرآنية (فيهما من كل فاكهة زوجان فبأى ألاء ربكما تكذبان) ويلاحظ المظهر التشكيلى للحرف وابتعاد الخط عن الشكل التقليدى نحو أشكال جديدة مما يقربها للرسم أكثر، فنجد الفنان قد حول الخط إلى شكل من أشكال الفاكهة عبر أبعاد ومستويات متداخلة، ظاهرها تشخيصية ومحتواها جملة ومؤداها خطوط.



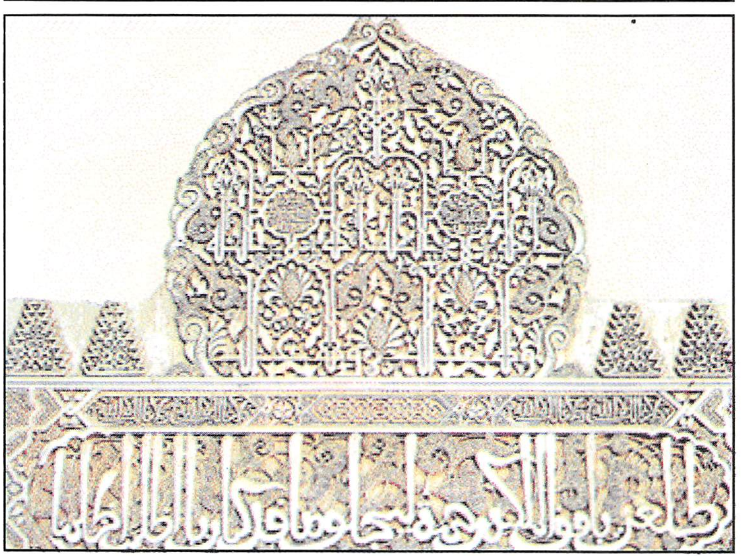
(ش ١٤٥ب)

تكوين خطى بالخط الديوانى للآية القرآنية (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم) وقد حول الفنان الكتابات إلى شكل حيوان متمثلاً فى وجه الحصان.



(ش١٤٦)

فرضت المساحة المعينة للكتابة أحكامها على الخطاط، وفرضت عليه أن يستنبط من أشكال الحروف و الخطوط ما يناسبها، كما فى الكتابة على الأبواب الخشبية والأوانى النحاسية والزجاجية، و ما تبعها من زخارف نباتية وهندسية وابتكار فى رسم الحرف نفسه.



(ش ١٤٧)

بلغ من نفوذ الخط العربى على الأوروبيين أنهم قلدوه حرفيًا فنقلوا حروفه على أنها جزء من النقوش. وقد اشتملت إحدى الكنائس بمدينة فلورنسا الإيطالية فى منظر تتويج السيدة العذراء على أنسجة منقوشة بالحروف العربية.



(ش ١٤٨)

لوحة بالخط الثلث كتبها الشيخ عبدالعزيز الرفاعى، تتضمن الآية الكريمة (والشمس تجرى لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم).

ويلاحظ التشابك والتداخل بين الحروف وهى من إحدى الصفات التى تنفرد بها الحروف العربية، وبخاصة الحروف الرأسية كالألف واللام حيث تمتد رءوسها وتتحرك لتتشابك وتصنع فيما بينها حوارًا شكليًا. مما يحقق التوازن بين الحروف والفراغ.



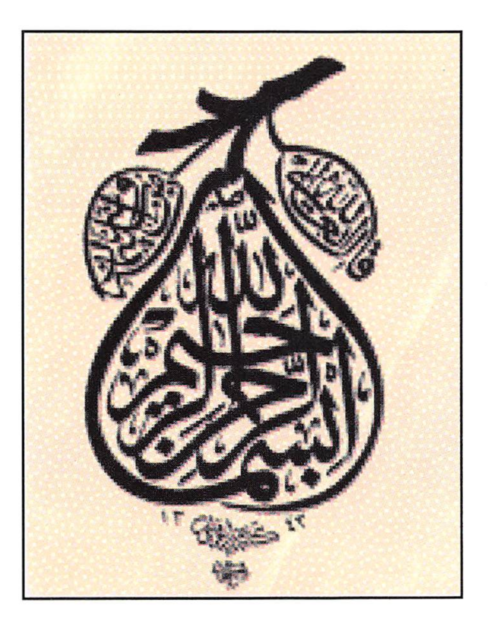
(ش ١٤٩)



(ش ١٥٠)

(ش١٤٩ / ١٥٠)

اللوحات تؤكد مدى قابلية الحروف العربية للتجويد الشكلى والحركى، بهدف إعطاء أشكال مغايرة لأشكالها المألوفة، ويتم ذلك بعدة صور منها تحوير أشكال الحروف العربية وذلك بإضافة عناصر و أشكال نباتية وثمار إلى شكلها البنائى.





(ش ١٥١/ ١٥٢)

تمتاز الوسائل الخطية فى الكتابة العربية بقابلية التحريف، وقد شاعت فى العصر المملوكى ظاهرة تشكيل حروف الكتابة على هيئة رسوم نباتية أو حيوانية أو طيور فى تصميمات رائعة. وذلك عبر أبعاد ومستويات متداخلة، ظاهرها تشخيصية ومحتواها جملة ومؤداها خطوط.



(ش ١٥٣)

لوحة السوق - ١٩٣٣م ، ألوان مائية على ورق «٢٠×٣٠» وتكشف عن ماينطوى عليه أسلوب حامد من إنسانية فياضة وعاطفة قوية وتعبير شجاع وإسقاط فورى للانفعال، ومعالجة فنية تكشف عن عمق الحياة الشعبية المصرية.

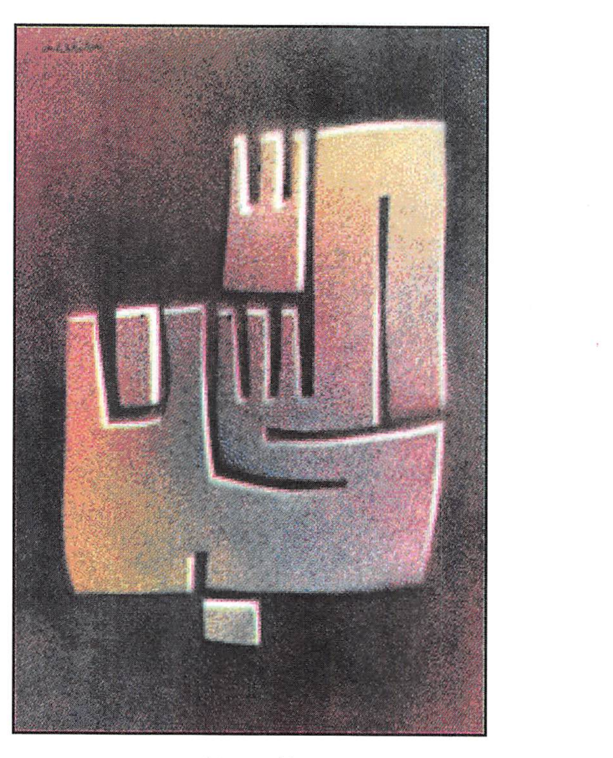
(ش ١٥٤)

لوحة العائلة ١٩٥٣م ، زيت على سلوتكس، وهى من اللوحات التى تحوى موضوعات شعبية اجتماعية ذات نكهة سياسية أحيانًا.



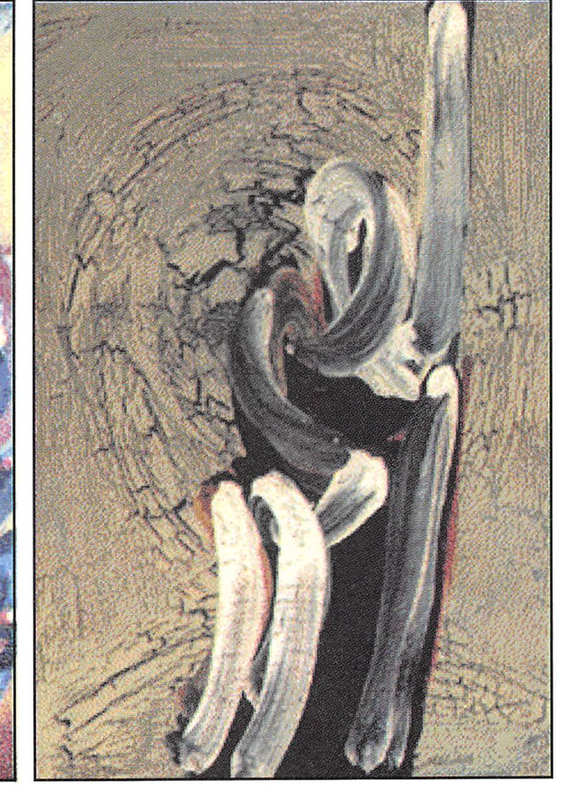
(ش ١٥٥)

لوحة الخلق - ١٩٥٣م ، تشكبل من كلمات اللغة العربية صاغها الفنان بأسلوب تعبيرى موضوعى مبتكر.



(ش ١٥٦)

لوحة السجن ١٩٥٣، ألوان جواش على ورق، من تشكيلات الحروف ذات التعبير التجريدى.



(ش ١٥٧)

لوحة مهزوم ، ١٩٥٣م ، أكريلك على ورق، وفيها اهتم الفنان بتحقيق التعبير التشكيلى من وحى الكلمة.



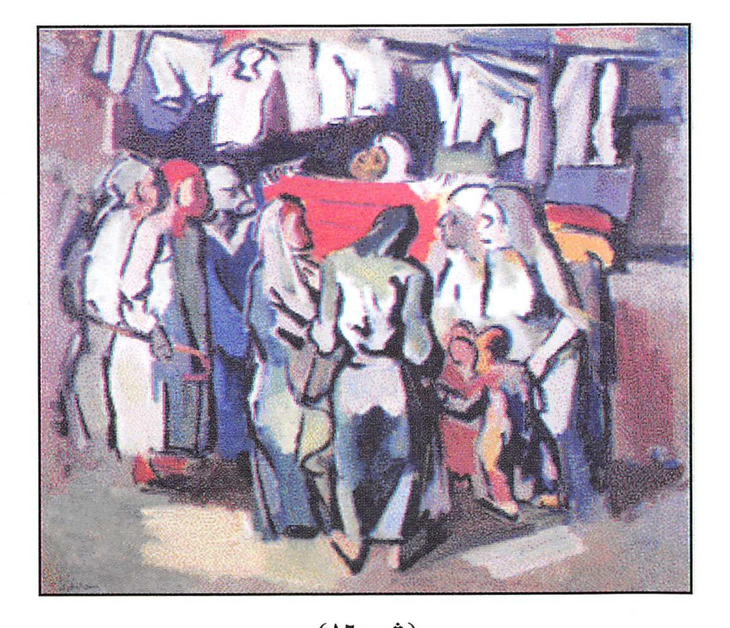
(ش ١٥٨)

لوحة الأصدقاء، ١٩٥٣م، أكريلك على ورق، من المرحلة الثالثة (التقلصات) وهى من الأعمال شبه التجريدية.



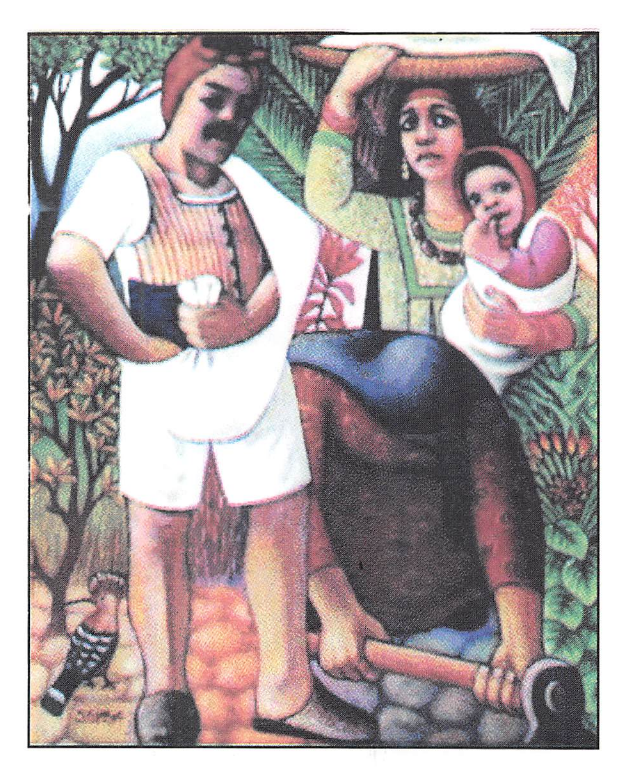
(ش ١٥٩)

لوحة أكتوبر ـ ١٩٧٥م ، أكريلك على ورق، من المرحلة الثالثة، ويلاحظ فيها التجريد.

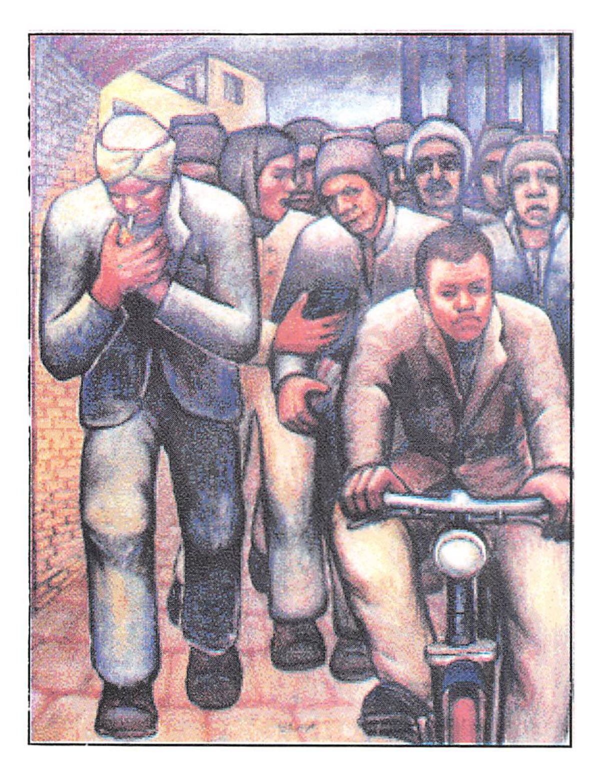


(ش ١٦٠)

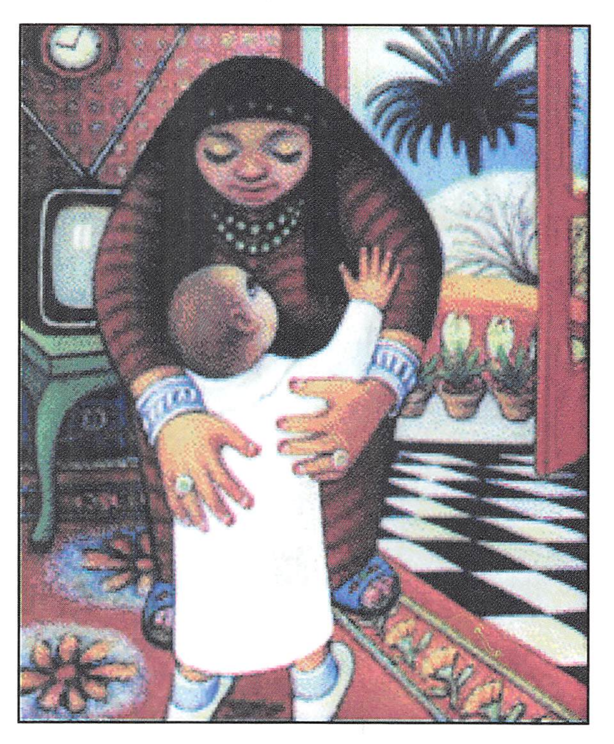
لوحة شم النسيم ١٩٥٤م، من المرحلة الوسطى فى حياة الفنان وفيها يقتصر على الخطوط الخارجية، التى تتسم بالقوة والبساطة.



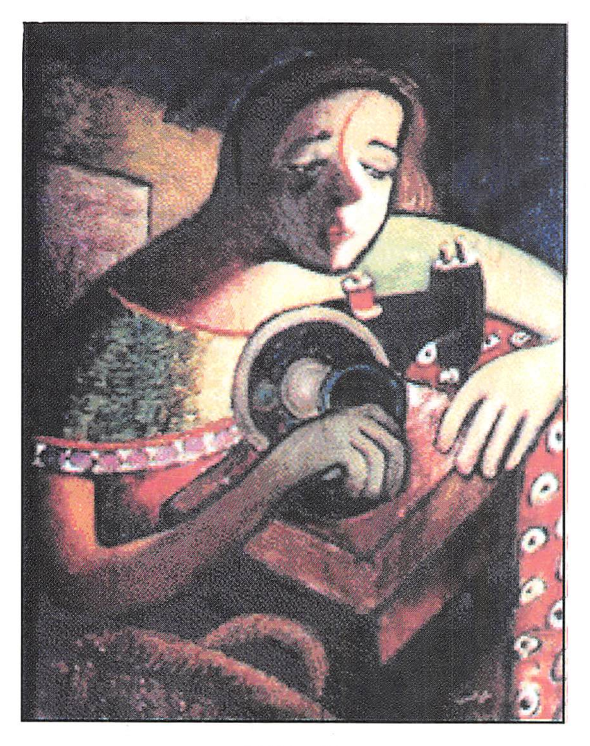
(ش ١٦١)
لوحة الفلاح ـ توضح العلاقة بين الفلاح وأرضه



(ش ١٦٢)
خروج العمال ـ ١٩٥٣م، ويلاحظ فيها ضخامة الأجسام



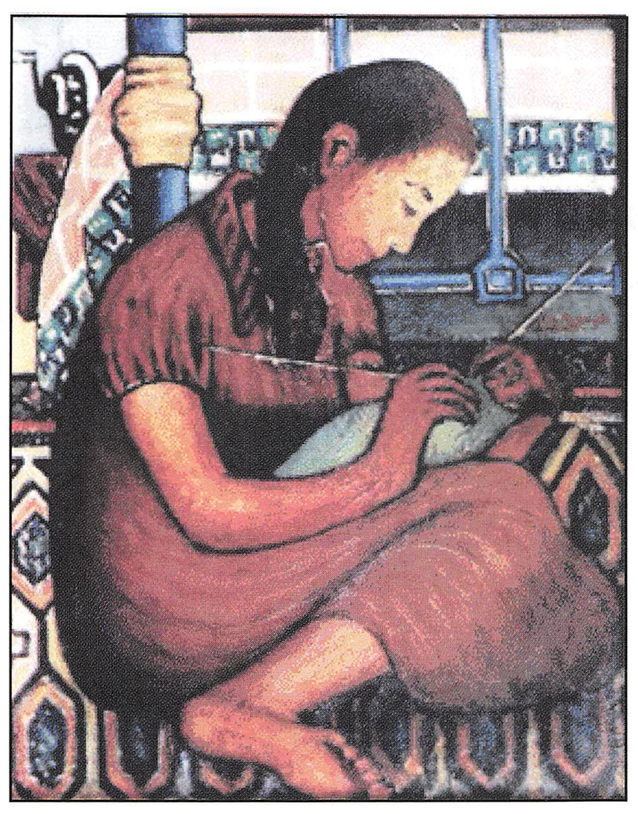
(ش ١٦٣)
لوحة الأمومة ـ ١٩٤٩م



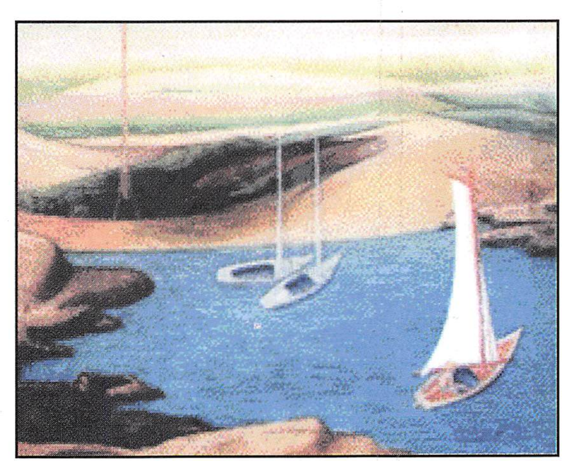
(ش ١٦٤)
لوحة الخياطة ـ ١٩٤٩م



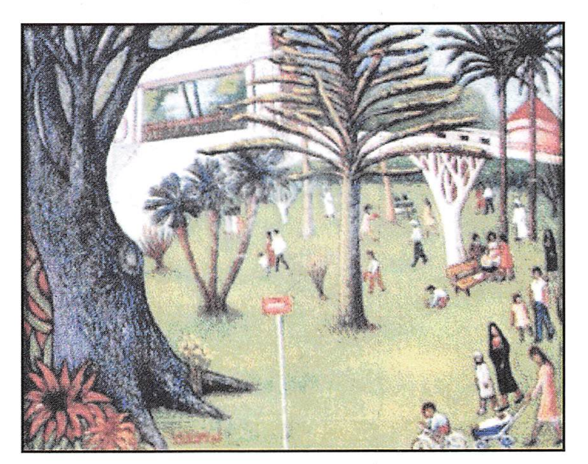
(ش ١٦٥)
لوحة قارئ الكوتشينة



(ش ١٦٦)
لوحة عاملة التريكو



(ش ١٦٧)
لوحة البلاج

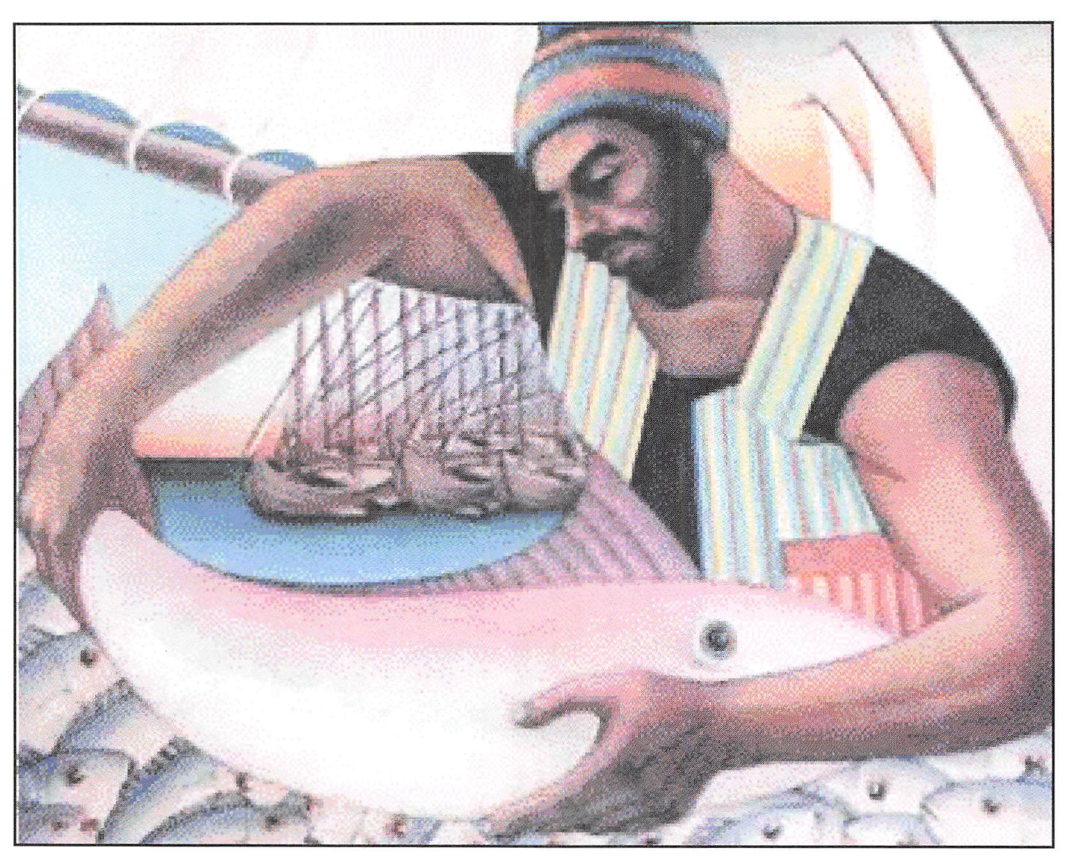


(ش ١٦٨)
لوحة فناء المدرسة

حاول حامد عويس الجمع بين المتناقضات اللونية، والتى كانت التعاليم الأكاديمية فى مصر ترفضها تمامًا.. ولفت الموضوع عند بيكاسو اهتمام عويس، لاسيما وهو يعالج قضايا إنسانية عامة.

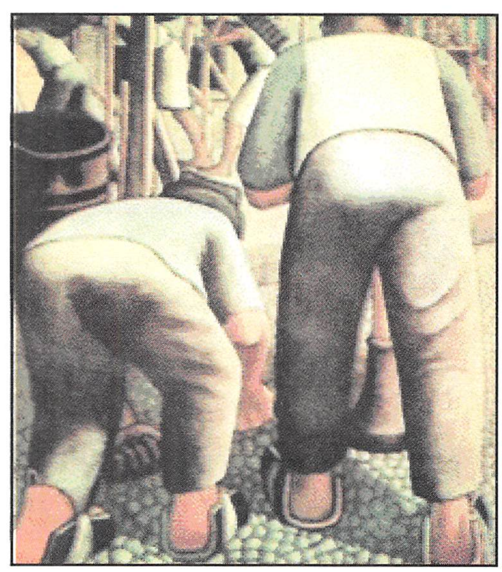
وبدأت ثمار تمرده الواعى على الأكاديمية تظهر وتتضح فى لوحات. «الأمومة» **(ش ١٦٣)**، «الخياطة» **(ش ١٦٤)** ١٩٤٩م، حيث سعى فيهما إلى تكوين شخصيته الفنية المستقلة وأسلوب خاص جمع فيه بين التكعيبية والتعبيرية والتأثيرية "قارئ الكوتشينة" **(ش١٦٥)**.. "التريكو" **(ش١٦٦)**.

وكلها نماذج إنسانية بسيطة.. ثم "البلاج" **(ش ١٦٧)**. و"فناء المدرسة"**(ش١٦٨)**... كل هذا فى محاولة لإيجاد حلول لعلاقة لونية جديدة، حيث كان بحثه الدائم عن التوهج اللونى.



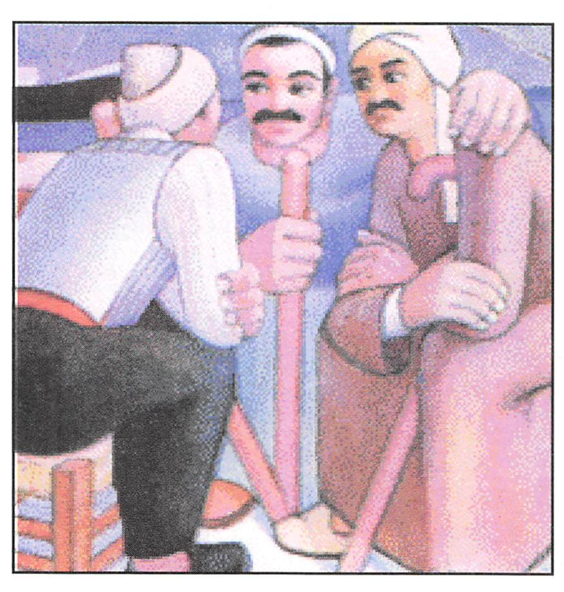
(ش ١٦٩) لوحة الصياد والسمكة

ويتضح فى هذه اللوحة القدرة المتمكنة للفنان حامد عويس فى ميزانه الذهبى الدقيق، واتضح ذلك فى بلاغة الخط فى دقته ورشاقة حركته، فهو يشكل عصب التصميم ـ هذا الذى حقق تلك المعادلة البالغة الصعوبة فى أن يجمع فى آن واحد بين هذا الجمال التشكيلى البليغ ووضوح القضية التى يؤمن بها.



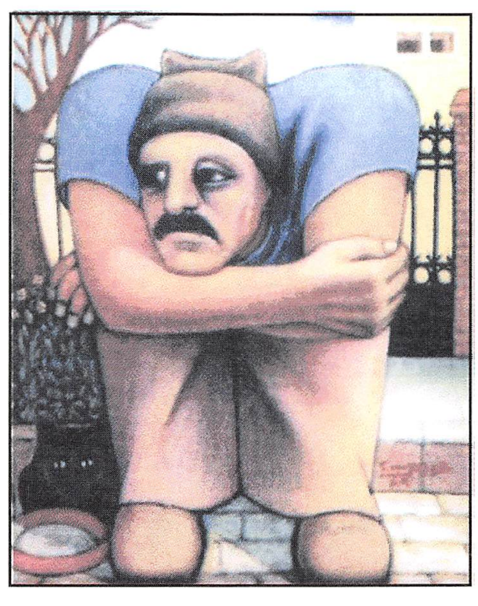
(ش ١٧٠)

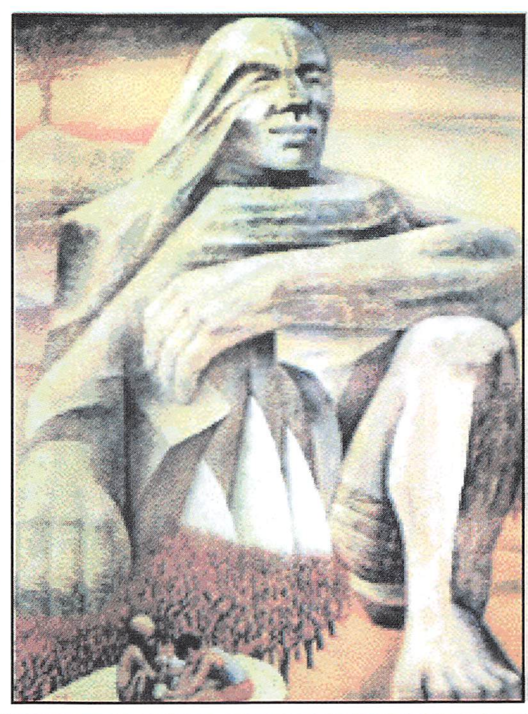
لوحة العمل (عمال الدريسة) ١٩٥٦م



(ش ١٧١)

لوحة حديث القناة





(ش ١٧٢) لوحة يمين ـ السد العالى
(ش ١٧٣) لوحة يسار ـ البطالة



(ش ١٧٤) لوحة القيلولة ١٩٦١م

اعتمد عويس فى تكويناته على البنيان المتين الشامخ الخالى من التفصيلات فى أسلوب بنائى صرحى، وهى تمثل مجموعة من العمال فى غفوة القيلولة تتداخل وجوههم بأذرعهم وسيقانهم يفترشون الأرض، وقد حفلت اللوحة بالخطوط والألوان والمعالجات الملمسية المتنوعة، و حصل بهذه اللوحة على جائزة بينالى الإسكندرية عام ١٩٦٢م.



(ش ١٧٥)
لوحة الصباحية ـ التى حصل بها سيد عبدالرسول على جائزة الدولة التشجيعية ـ ١٩٥٨م



(ش ١٧٦) تأثر سيد عبدالرسول بالفن المصرى القديم



(ش ١٧٧) تأثر عبدالرسول بواجهات البيوت الريفية



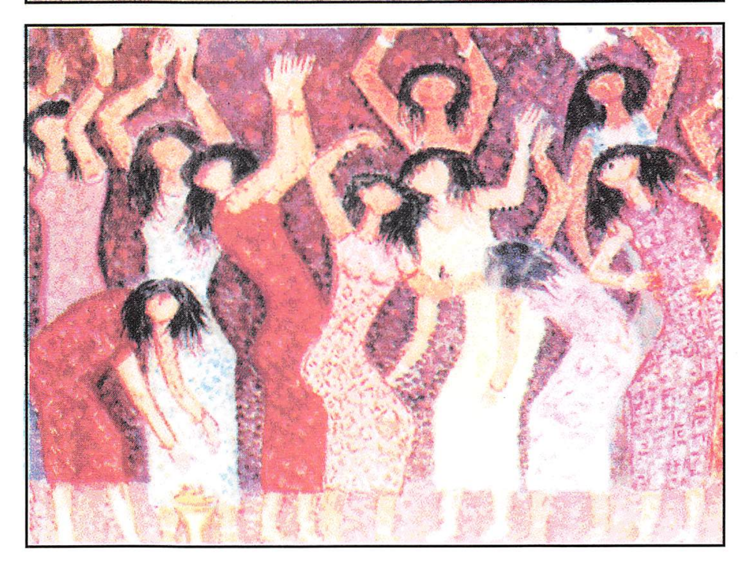
(ش ١٧٨)
لوحة رقصات الخيل

وفيها استلهم الفنان سيد عبدالرسول رؤيته من خلال الأفراح الشعبية وما يصاحبها من رقصات الخيول وحركاتها.



(ش ١٧٩)
لوحة التحطيب

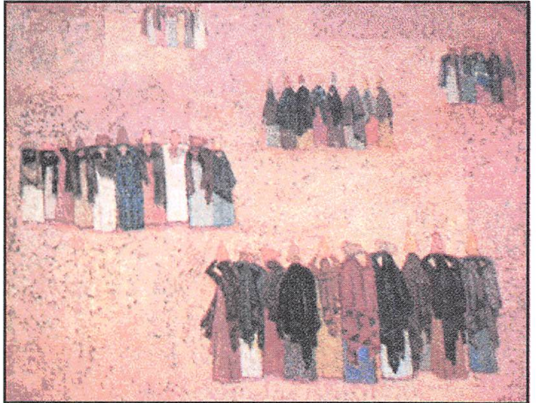
وتوضح اللوحة نظرة الفنان سيد عبدالرسول للأشكال المنبثقة من التراث الشعبى، فقد اختصر واختزل الشكل إلى عناصره الأساسية وإعادة بناءه من جديد.

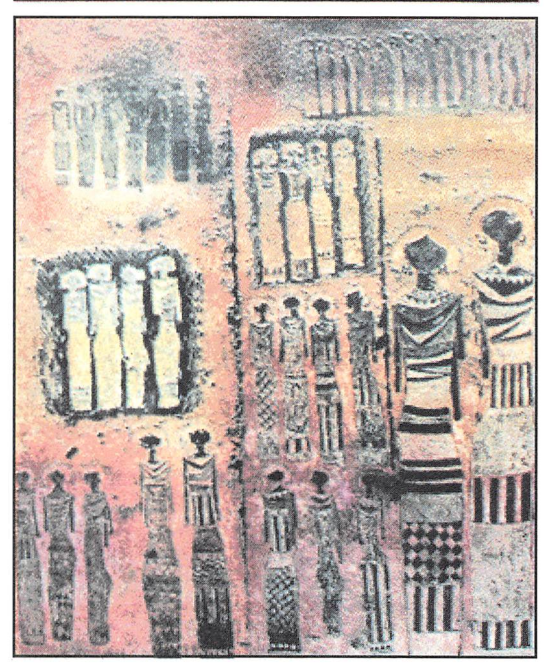


(ش ١٨٠)
لوحة الرقص الشعبى

وفيها اقتنص الفنان سيد عبدالرسول من صور الحياة الشعبية متمثلة فى الأفراح والرقصات الشعبية وصاغها بأسلوب راق وبديع من خلال هذه الرقصة الإيقاعية.

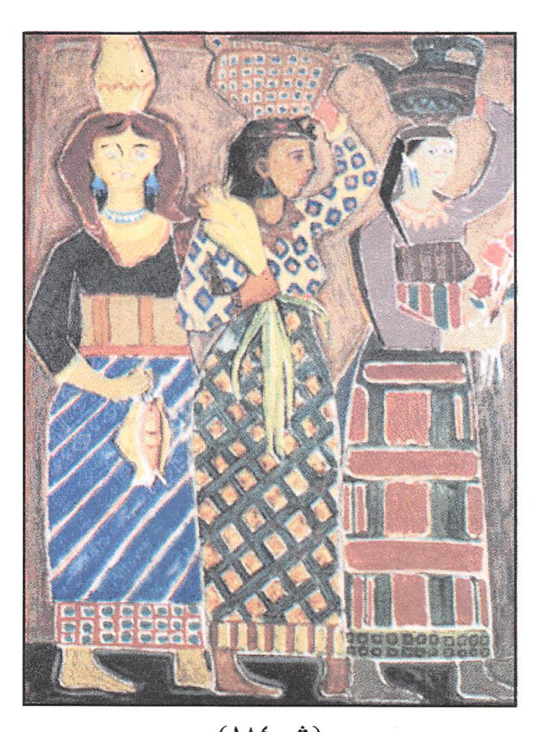






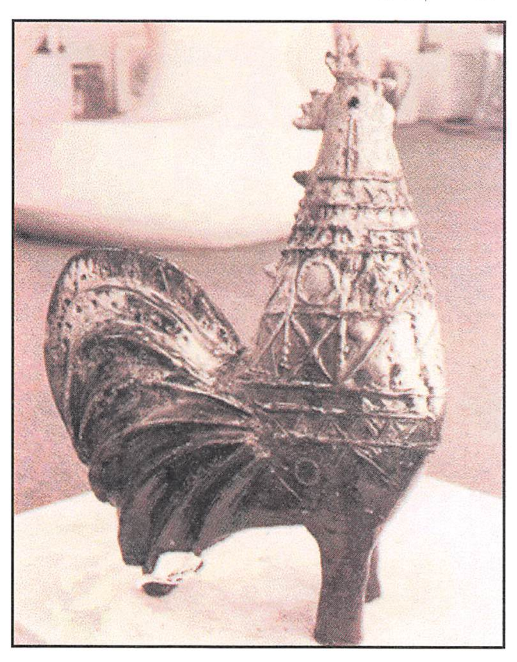
(ش ١٨١/ ١٨٢/ / ١٨٣)

مثل فيها سيد عبدالرسول حاملات الجرار فى أكثر من لوحة، مصفوفات فى حركات إيقاعية تذكرنا بالجداريات الفرعونية.



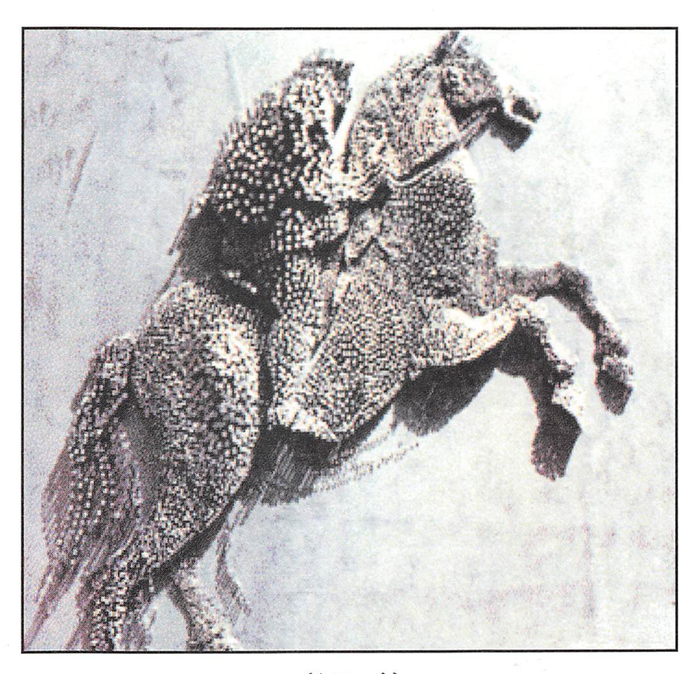
(ش ١٨٤)

تميزت شخوص سيد عبدالرسول بالرشاقة والانسيابية تطالعنا بنظرة أمامية وكأنها تتحاور معنا فى سلام ومودة.



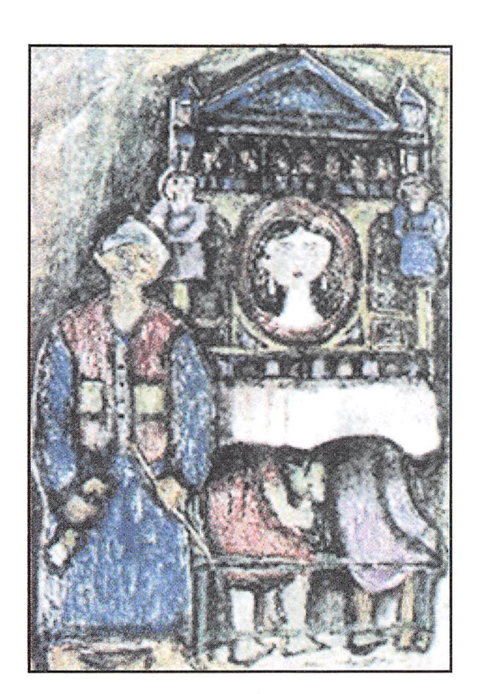
(ش ١٨٥)

ظل الديك بتعبيراته العديدة والمتنوعة صورة للحركة والانسيابية عند سيد عبدالرسول ورمزًا لهذا الصياح الذى يبشر بنور الصباح.



(ش ١٨٦)

يتميز النجدى بتعدد الوسائط الفنية، بمعنى أنه يمارس فنونًا مختلفة، كالنحت والحفر والتصوير وغيرها - واللوحة لحصان نفذه الفنان بطريقة الفسيفساء مستخدمًا المسامير - ١٩٨٠م.



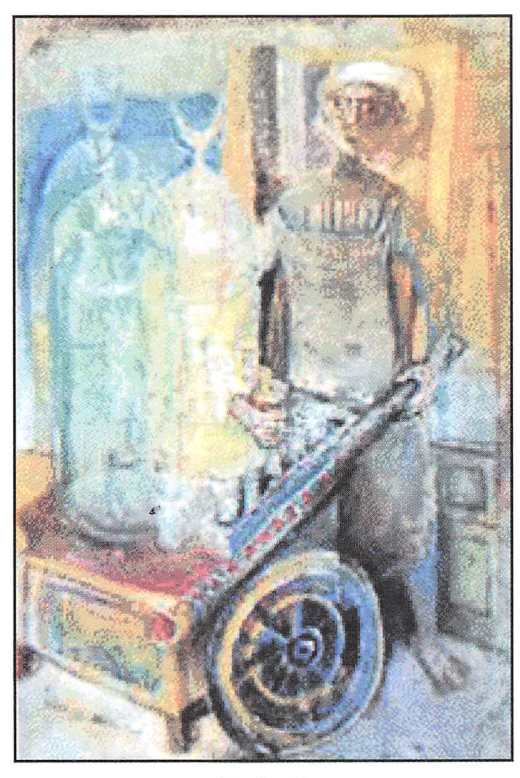
(ش ١٨٧)

صندوق الدنيا - من أعمال الفنان عمر النجدى المستلهمة من التراث الشعبى الذى تأثر به فى طفولته وصباه.



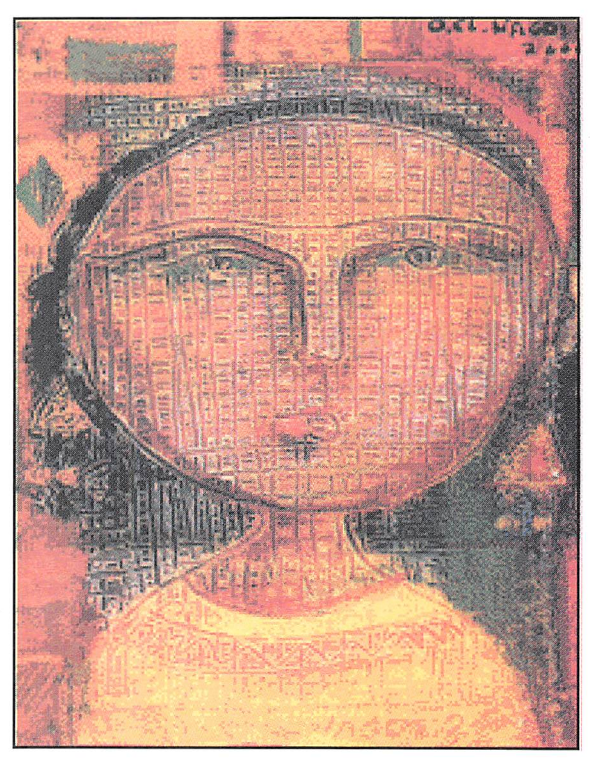
(ش ١٨٨)

عروسة المولد - من العناصر المستهلمة للنجدى



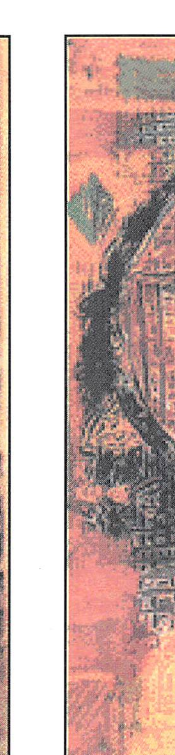
(ش ١٨٩)

بائع العرقسوس - من العناصر الشعبية للنجدى



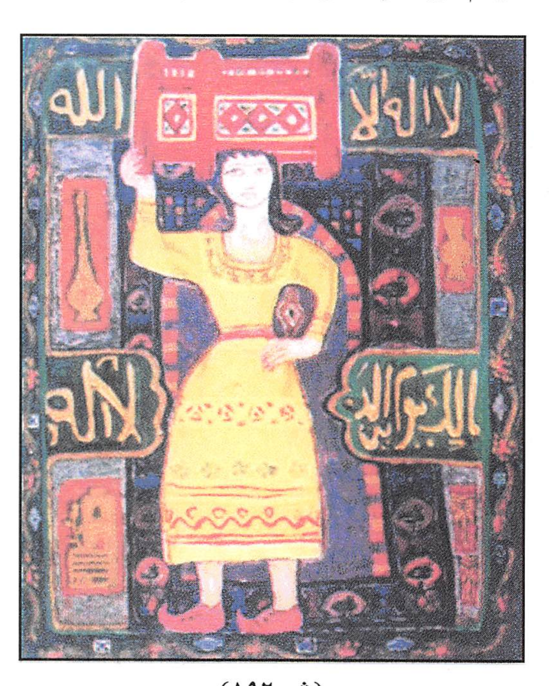
(ش ١٩٠)

وجه ـ أكريليك + زيت ، ٢٠٠٠م ـ ويتضح أسلوب الفنان لرسم الوجه الإنسانى من خلال العيون المتسعة المندهشة.



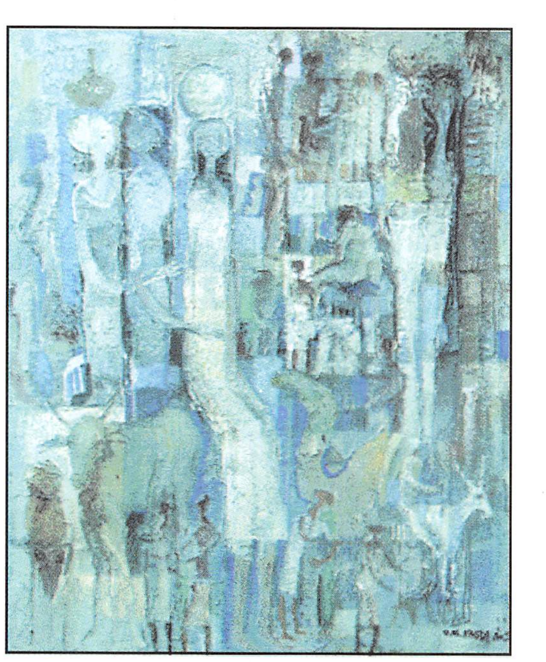
(ش ١٩١)

استفاد عمر النجدى من مختلف الفنون ووجوه الفيوم المميزة ويتضح هذا فى ذلك الوجه.



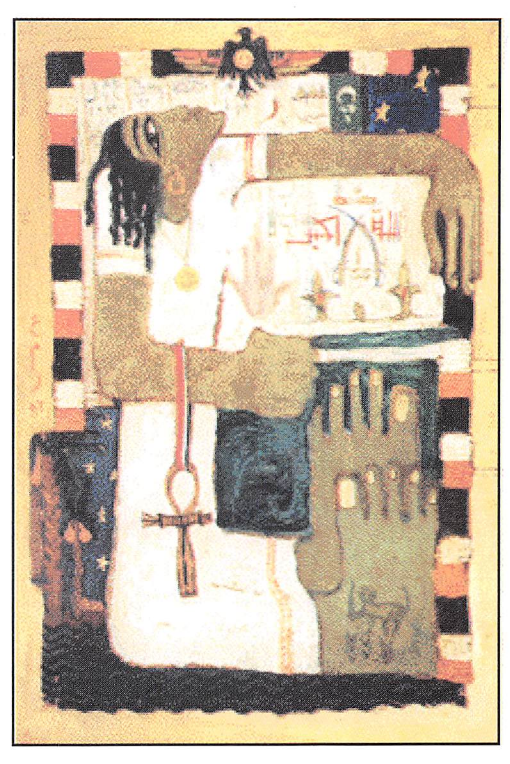
(ش ١٩٢)

جهاز العروسة ١٩٥٨م ـ زيت على سلوتكس، وفيها استفاد الفنان من عناصر الفولكلور .



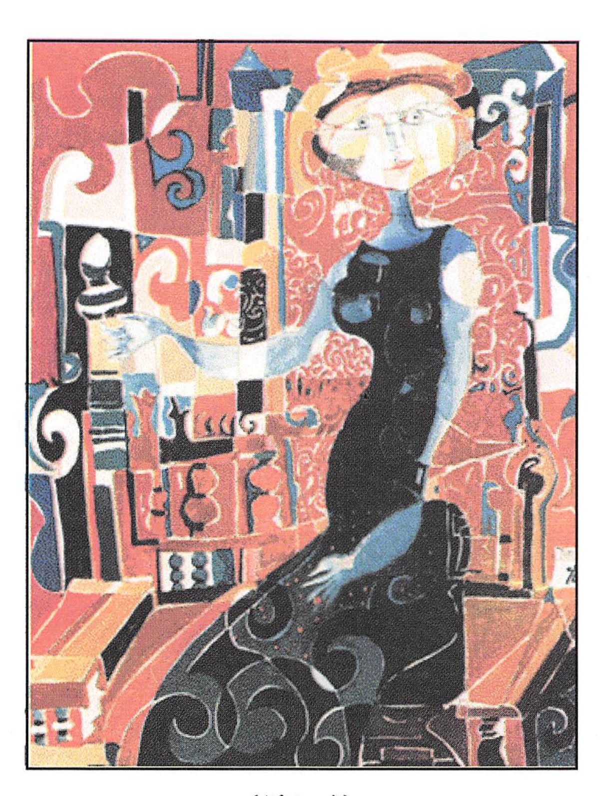
(ش ١٩٣)

تأثر الفنان بالأساليب والملامح الفرعونية، ويفسر ذلك شخصياته وطريقة جلوسها وحركة أيديها .



(ش ١٩٤)

اللوحة توضح مدى تأثر الفنان بالأساليب الفرعونية، وتوظيفها بأسلوبه المتفرد.



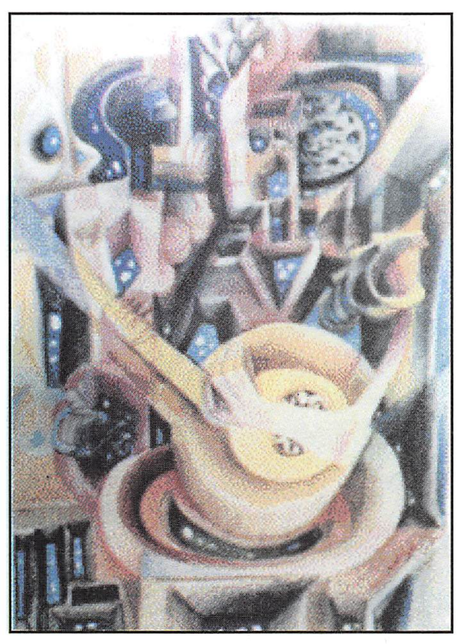
(ش ١٩٥)

استفاد أيضًا الفنان من العناصر والأساليب الإسلامية ، ويظهر ذلك فى رفضه التقليد المباشر للطبيعة والإنسان.



(ش ١٩٦)

لوحة قوامها خطوط وكتابات عربية (الحروفية) وهو من الأساليب التى تفرد بها الفنان عمر النجدى .



(ش ١٩٧)

لوحة «عازفة الهارب» وفيها نجد توظيفًا خلاقًا للفراغ والمساحات اللونية.

(ش ١٩٨)

اللوحة توضح المنطلق الصوفى الذى يسيطر على مشاعر وتفكير الفنان - إن فكرة الأحادية يقابلها فى عالم المحسوسات الرقم (واحد) من فصيلة العدد والحرف (أ) من فصيلة الحروف الأبجدية باعتبارها الأصل والبداية.





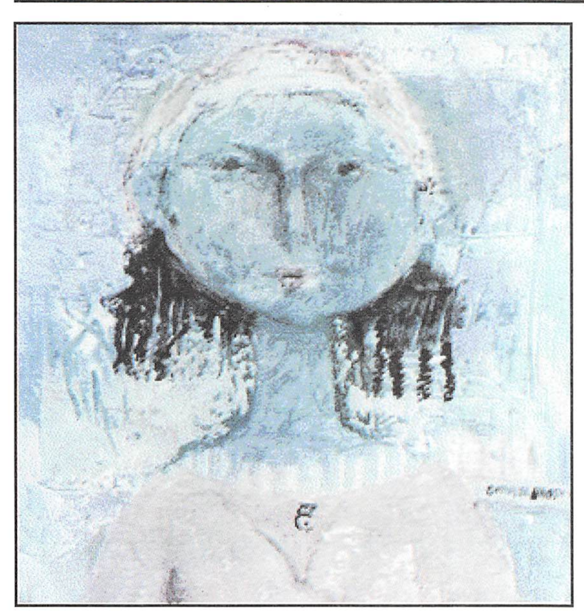
(ش ١٩٩)

لوحة (العشاء الأخير فى القدس) ١٩٩٢م - ألوان زيت على قماش - وهى توضح الواقعية فى أعمال عمر النجدى - ويتمثل ذلك فى تجسيد الطغيان البشرى واللا مبالاة الخطيرة بصور الإنسانية.





(ش ٢٠٠) ذات الشال الأحمر، ١٩٥٩ - شمع

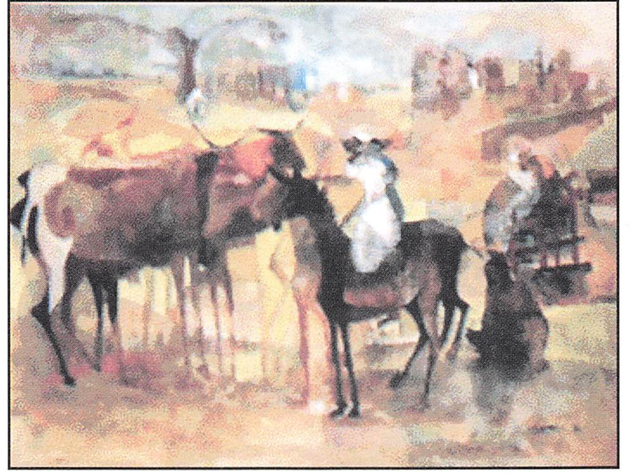


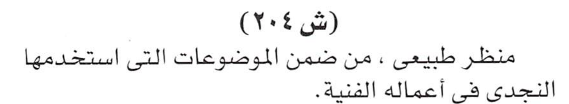
(ش ٢٠١) وجه بشرى، زيت على قماش، ١٩٦٣م





(ش٢٠٢ / ٢٠٣)
لوحتان للنجدى توضحان مهارة الفنان فى توظيف الحروف العربية بأسلوبه المتفرد.





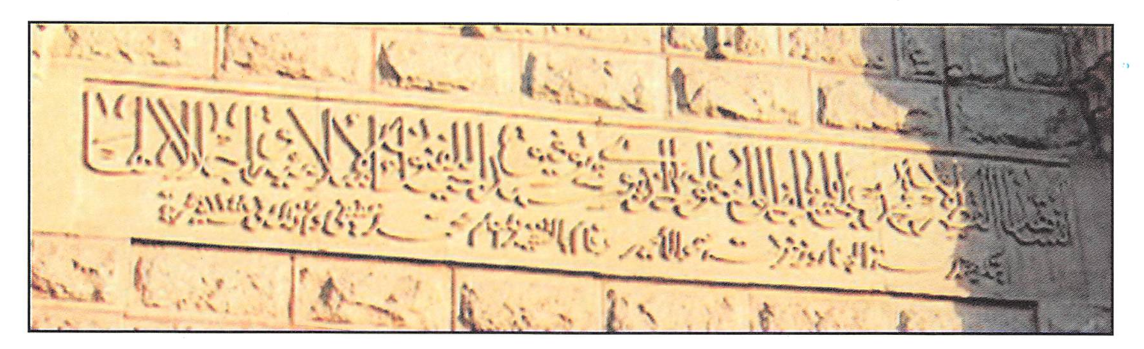
(ش ٢٠٤)
منظر طبيعى ، من ضمن الموضوعات التى استخدمها النجدى فى أعماله الفنية.



(ش ٢٠٥) رقصة الحصان
استخدم النجدى الحصان كثيرًا فى لوحاته فهو بالنسبة له رمز يحمل الكثير من الدلالات داخل الموروث العربى.

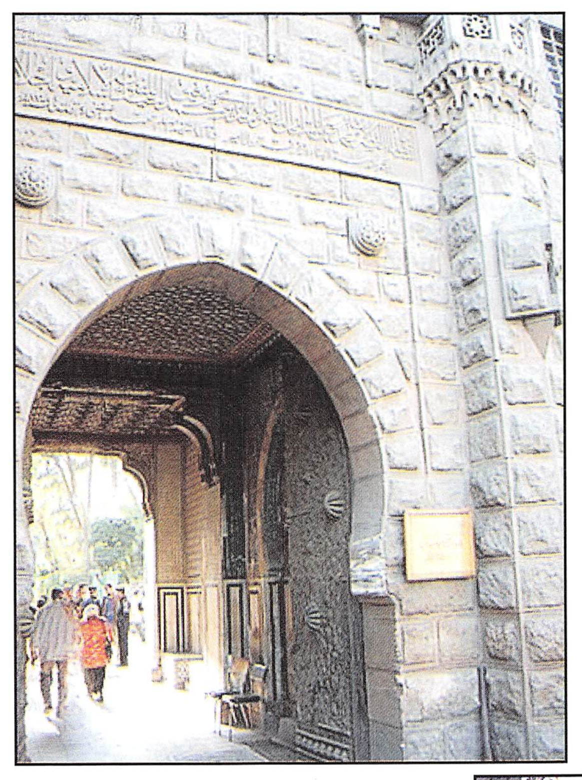
(ش ٢٠٦)

مدخل القصر من الحجر الجيرى مكسو بقطع مستطيلة مسنمة من الحجر الرملى شديد الصلابة، ويتميز بوجود برجين أعلاه يشبهان مباخر المآذن، ويتوسطه الباب الرئيسى من الخشب المصفح بالنحاس يعلوه لوحة تذكارية، يتلوها خمس شرفات للحراسة بأعلاها لوحة منحوتة فى الحجر كتب علها آية قرآنية بالخط الكوفى الفاطمى.



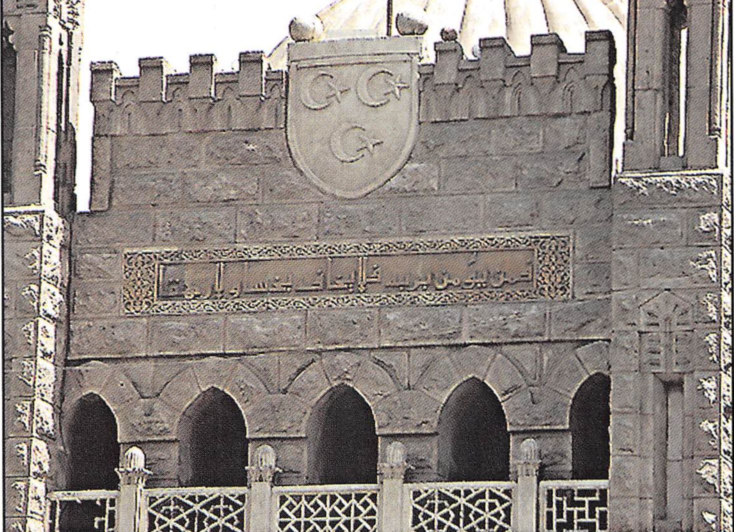
(ش ٢٠٧)

جزء توضيحى للوحة التذكارية كتب عليها بالخط الثلث والفارسى عبارة "أنشأ هذا القصر الأمير محمد على نجل المغفور له محمد توفيق إحياء للفنون الإسلامية وإجلالاً لها، ابتكر هندسة البناء وزخرفته سمو الأمير وقام بالتنفيذ المعلم محمد عفيفى وتم ذلك عام ١٣٤٨ من الهجرة".



(ش ٢٠٨)

بهو مدخل القصر وهو مكسو بالأحجار الرملية شديدة الصلابة، وينقسم إلى جزأين لهما سقفان مختلفان فى الزخارف من حيث الشكل والخامة والألوان المستخدمة.



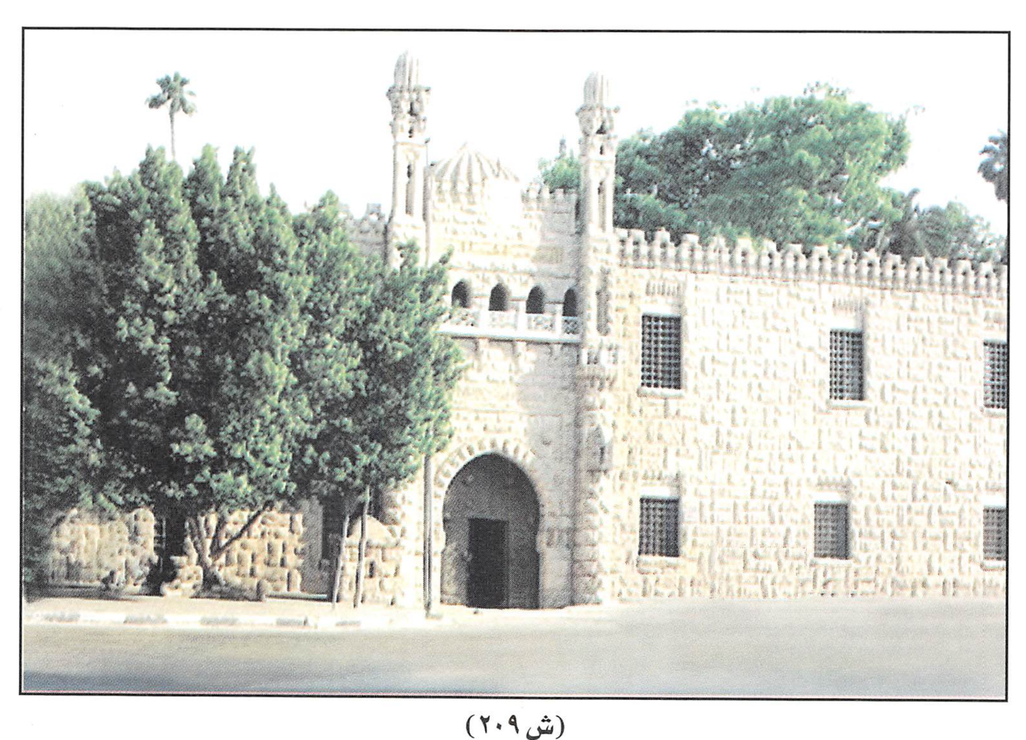
(ش ٢٠٨ أ)

الشرفات الخمس ذات العقود الإسلامية المخصصة للحراسة، ويعلوها لوحة من الكتابات الكوفية للآية القرآنية (فمن يؤمن بربه لايخاف بخساً ولا رهقا).



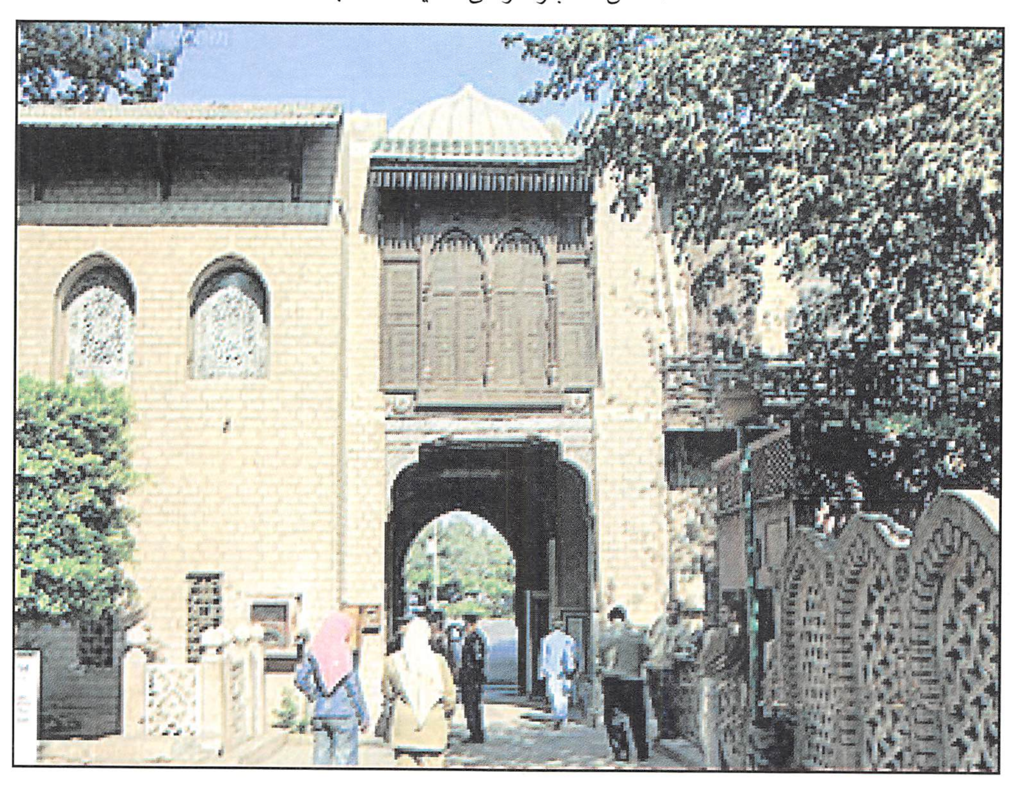
(ش ٢٠٨ ب)

جزء توضيحى للوحة ذات الكتابات الكوفية المحفورة فى الحجر بأعلى واجهة القصر



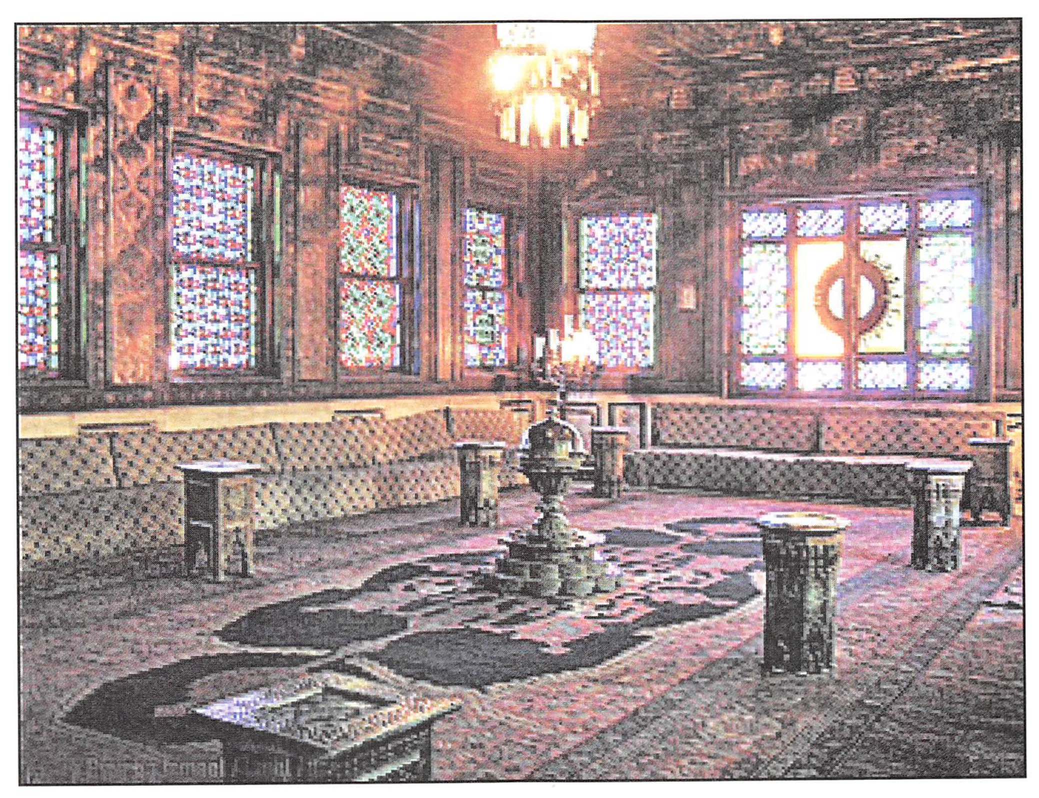
(ش ٢٠٩)

واجهة القصر والسور الخارجى المحيط ، وهو مشيد على طراز العصور الوسطى وقد كسيت الواجهة بقطع مسنمة من الحجر الرملى شديد الصلابة.



(ش ٢١٠)

سراى الأستقبال، وتتميز بالزخارف الإسلامية متمثلة فى أشغال الأخشاب والنوافذ الجصية وأشغال الرخام.



(ش ٢١١) حجرة التشريفة، وتتميز بزخارفها الهندسية والنباتية



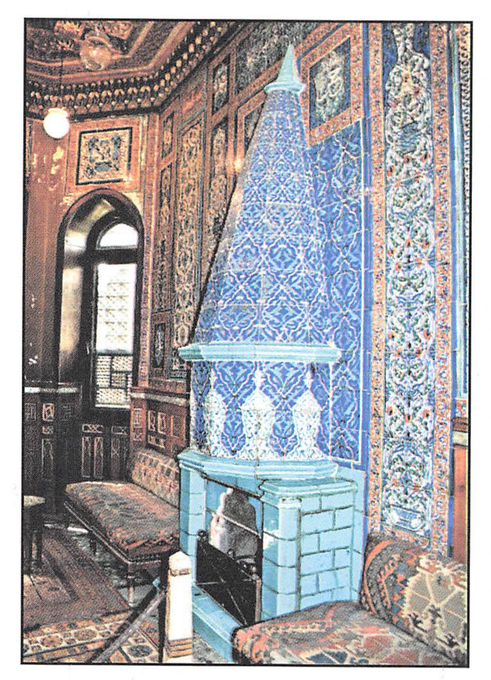
(ش ٢١٢) القاعة الشامية، وتميزت بزخارف سقفها الذى اشتراه الأمير محمد على من سوريا



(ش ٢١٣) القاعة المغربية

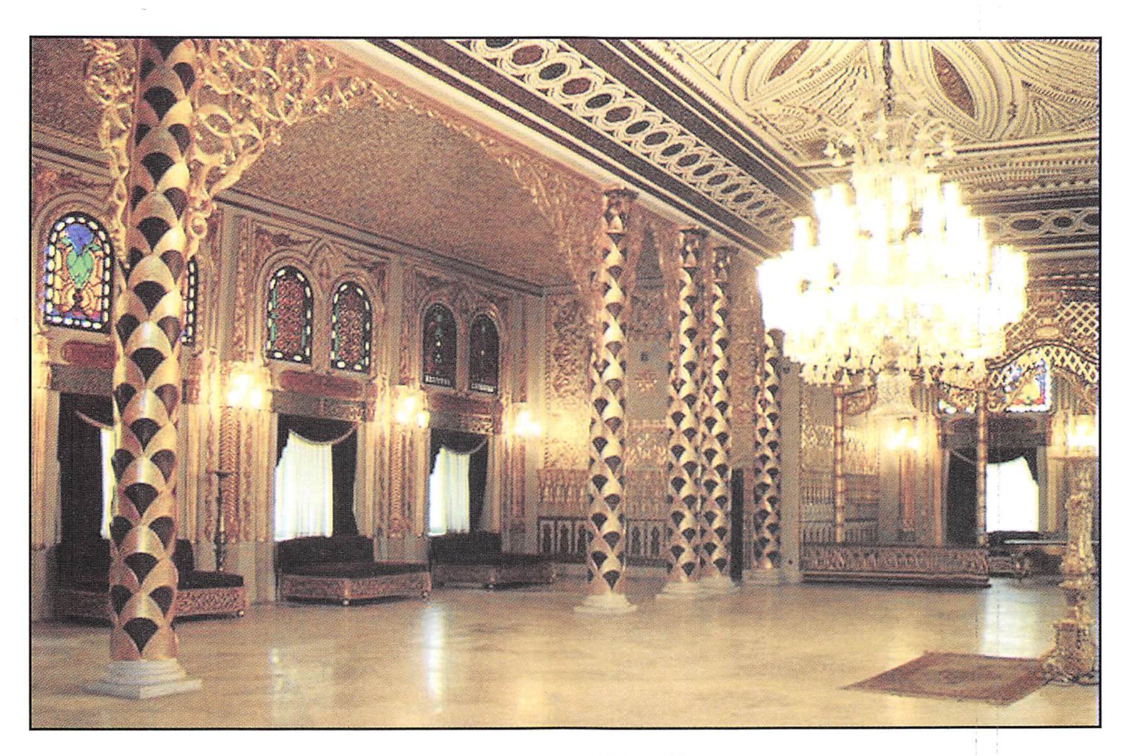
ويلاحظ التصميم المشابه لتصميمات الشمال الأفريقى فى كل محتويات القاعة



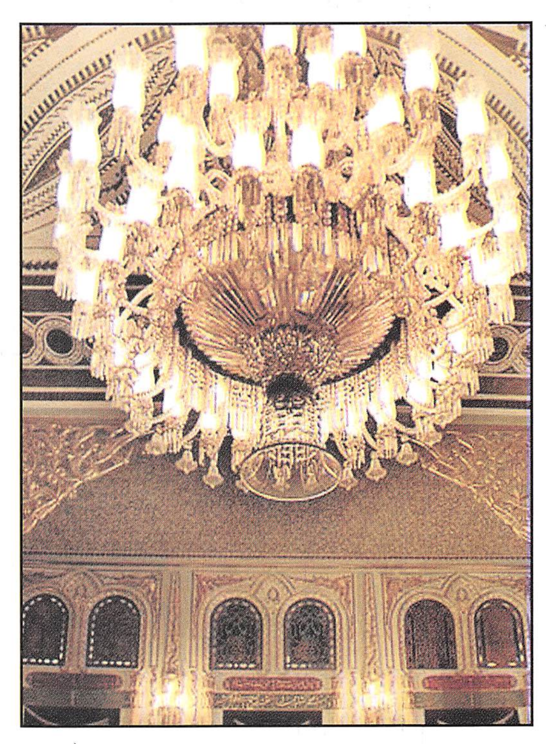


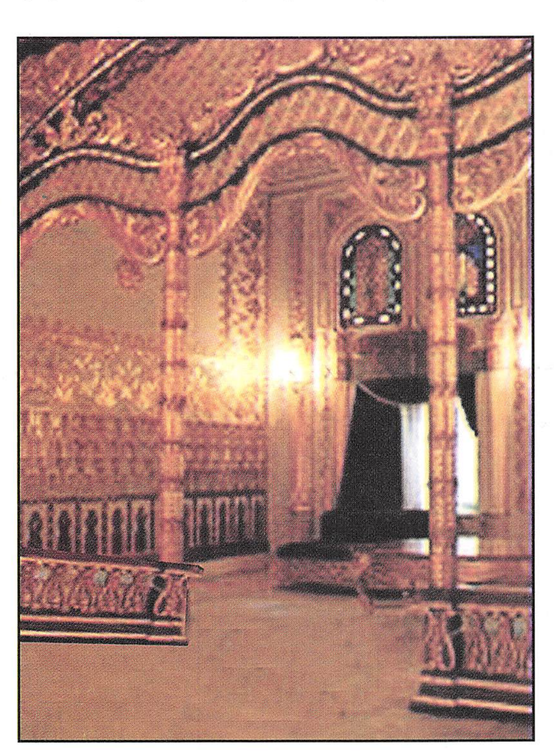
(ش٢١٤) جزء تفصيلى من القاعة المغربية

واللوحة توضح الزخارف المميزة للعمارة المغربية، كما يلاحظ تنوع الزخارف المستخدمة فى كل أرجاء القاعة بألوانها المميزة



(ش ٢١٥) القاعة الذهبية
سميت بهذا الأسم لأن جميع جدرانها وسقفها نفذت زخارفها مذهبة نباتية وهندسية وقد زينت بالسيراميك التركى



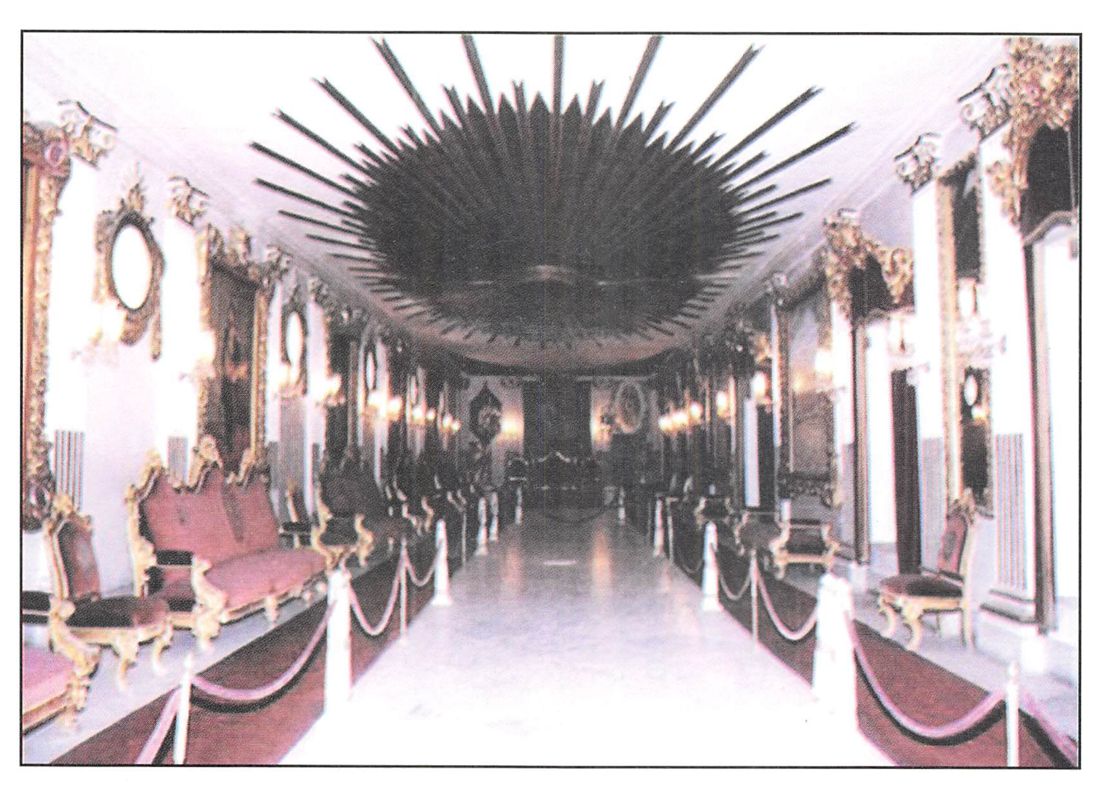


(ش ٢١٦ أ، ب) جزء تفصيلى من القاعة الذهبية
واللوحة توضح نمودج لصناعة المعادن متمثلاً فى النجفة الضخمة و زخارف الجدران التى غطيت باللون الذهبى



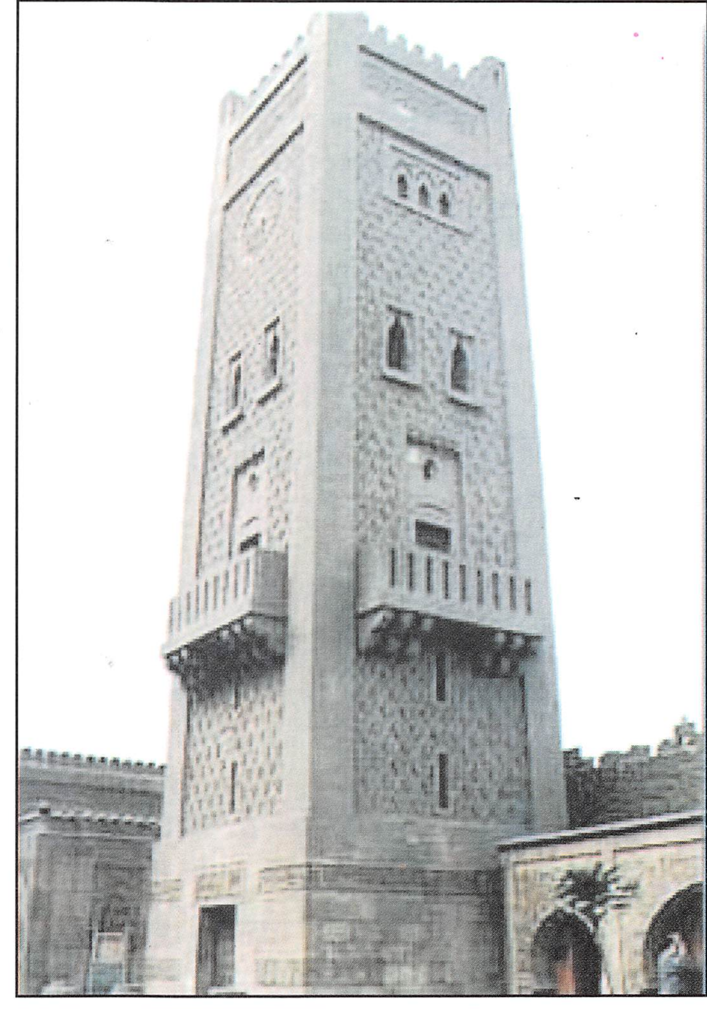
(ش٢١٧أ) جزء تفصيلى من القاعة الذهبية

اللوحة توضح كرسى العرش فى مواجهة القاعة ويعلوه التاج الملكى وتوضح جانب من المقاعد الخشبية المحلاة بزخارف لأشعة الشمس وزخارفة نباتية.



(ش ٢١٧ ب) جزء تفصيلى من القاعة الذهبية

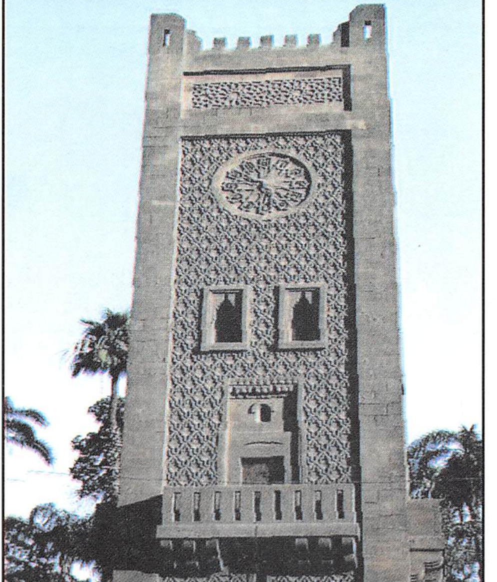
يوضح زخارف السقف وقد غطيت بما يشبه قرص الشمس وأشعتها باللون الذهبى

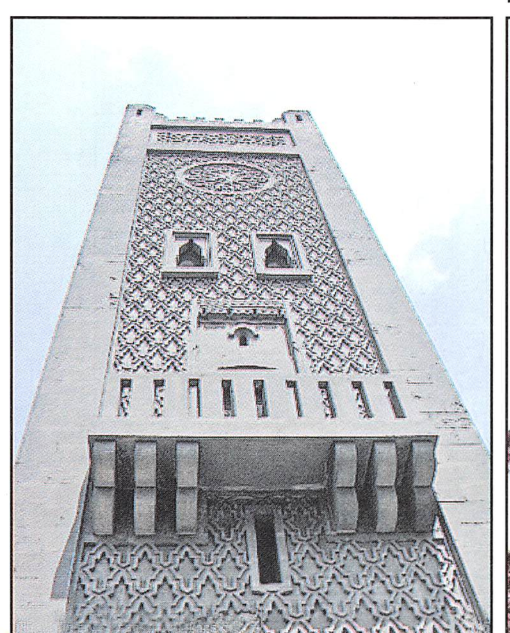


(ش ٢١٨) برج الساعة

ويقوم بين سراى الإستقبال والمسجد، وتم بناؤه على طراز ونمط الأبراج ببلاد الأندلس والمغرب. وكانت هذه الأبراج تستخدم لأغراض الحراسة والمراقبة وإبلاغ الرسائل.

وقد استخدمت الزخارف البارزة (ريليف) فى زخرفته من جوانبه الأربع.





(ش ٢١٩/ ٢٢٠)
جزء تفصيلى
من برج الساعة

يوضح الزخارف الهندسية البارزة المستخدمة فى زخرفته ـ وكذلك الكوابيل الحاملة لشرفات البرج.

(ش ٢٢١ـ ٢٢٢ ـ ٢٢٣)

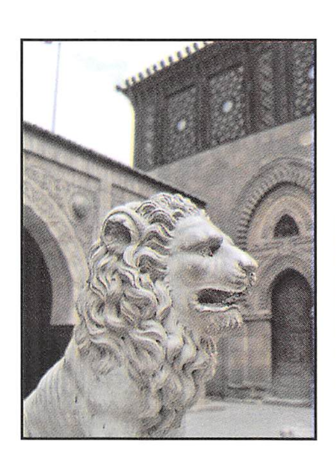
السبيل

وهـو يـقـع بـين المـسـجـد والبرج، ملاصقاً للسور الشمالى للقصر، ويتميز بالزخارف الإسلامية عن طرق الحفر على الرخام، والنحت المجسم للعناصر الحيوانية متمثلة فى السبعين الموجودان أمامه.

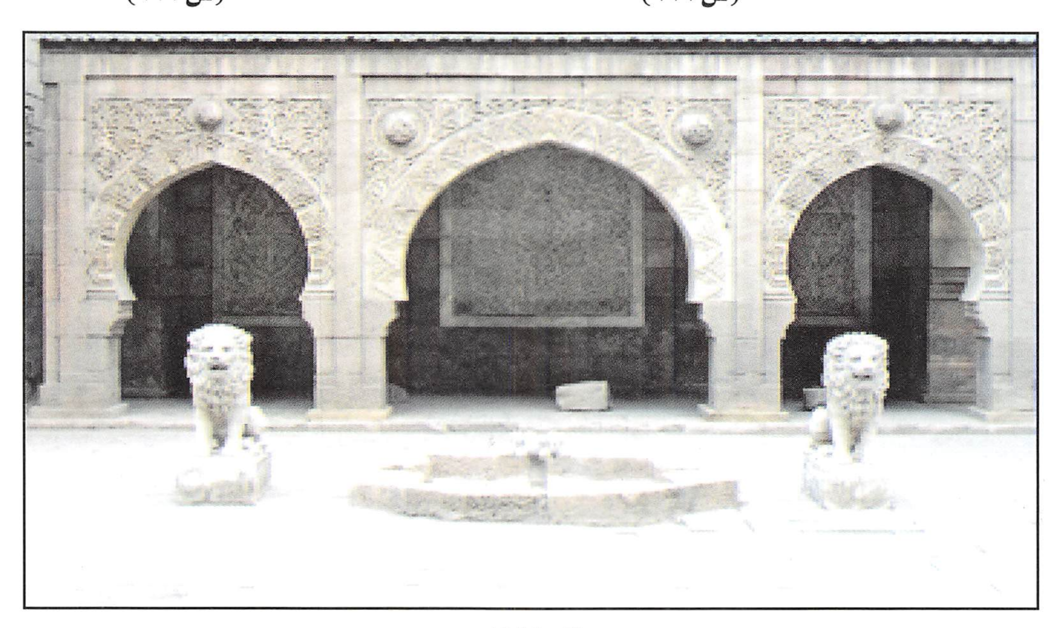
كما هو مبين فى الجزء التفصيلى الأسفل.



(ش ٢٢١)



(ش ٢٢٢)

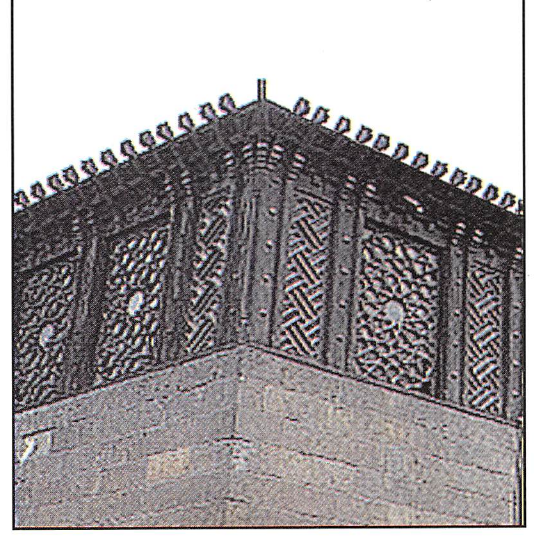


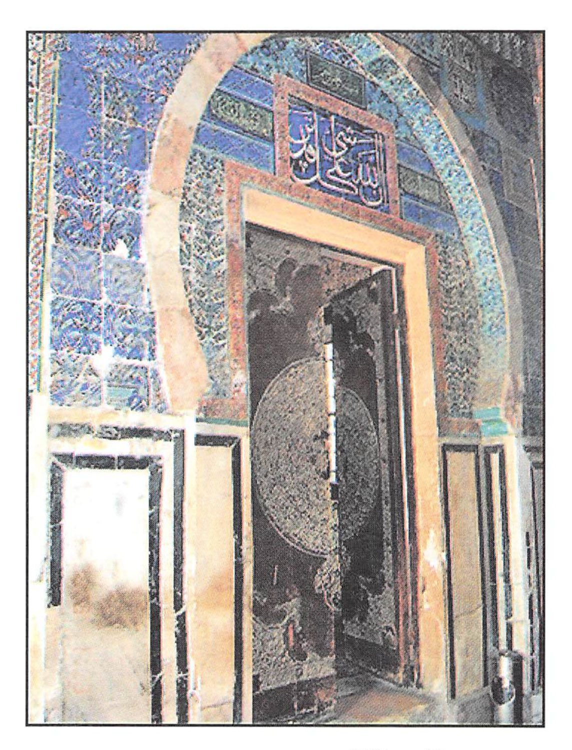
(ش ٢٢٣)

(ش ٢٢٤) المسجد

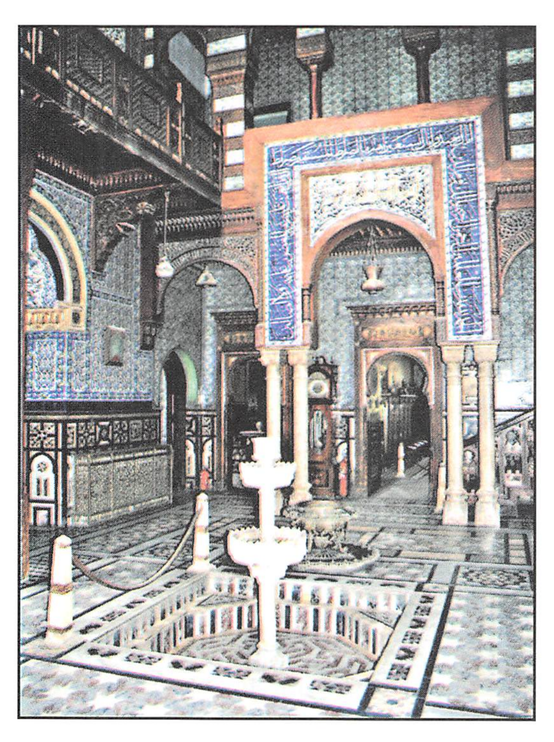
تم تشيده على الطراز العثمانى ويعتبر من المنشآت المتميزة معماريا وفنية، ويتميز بزخارفه سواء من الداخل أو الخارج.

واللوحة السفلى لجزء تفصيلى للمسجد من الخارج يوضح الإبداع الفنى ومهارة العامل المصرى متمثلاً فى زخارف الأرابيسك الموجودة فى الشرفات وفتحات الشبابيك.

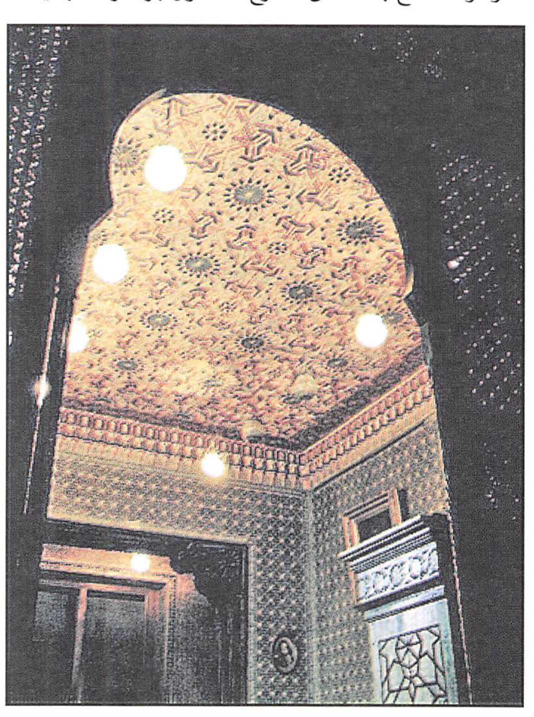




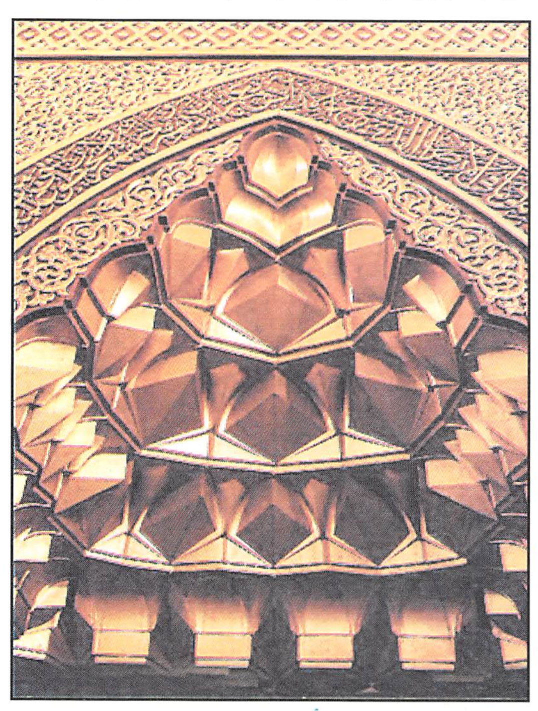
(ش ٢٢٥) الباب الخشبى للمسجد
وهو مصفح بالنحاس المفرغ المشغول بزخارف نباتية



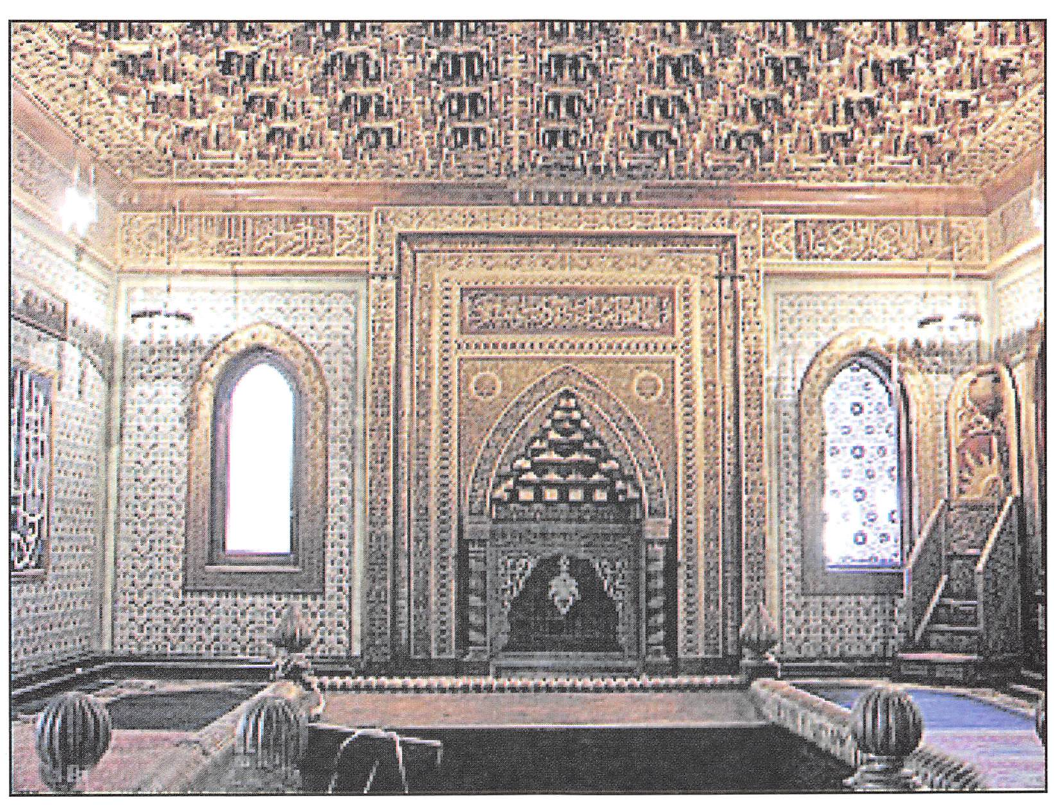
(ش ٢٢٦) أربعة أعمدة من المرمر
مزخرفان بزخارف نباتية، وهما يفصلان إيوانى المسجد



(ش ٢٢٧) سقف الإيوان الشرقى
عبارة عن فتحات مغطاة بزجاج مصنع على شكل قباب تسمح بمرور الضوء الطبيعى،

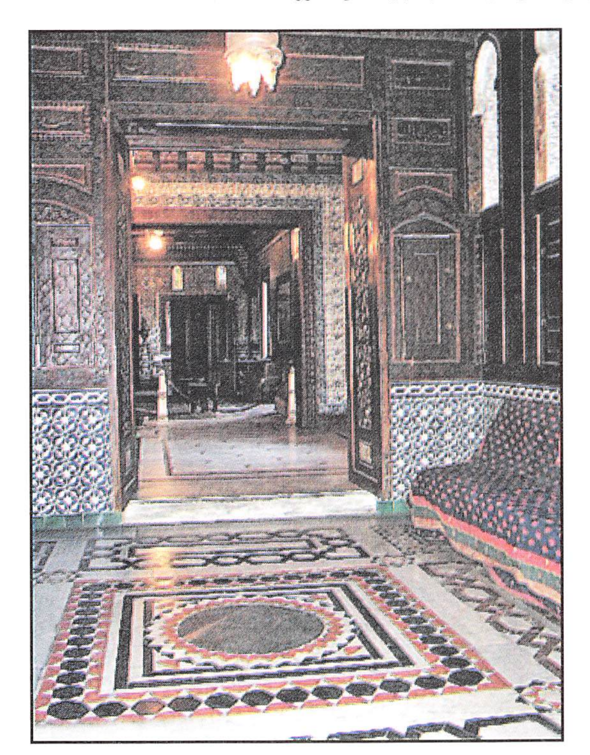


(ش ٢٢٨) شكل للمقرنصات
وهى حاملة للقباب التى تجمل السقف، يحيط بها كتابات بالخط الثلث من سورة الكرسى مع أرضية من الزخارف الإسلامية.



(ش ٢٢٩) منبر المسجد

ويتكون من ثلاث درجات تنتهى بالمقعد، وجميع زخارفه مذّهبة، بما فى ذلك قرص وأشعة الشمس التى تزخرف ظهر المقعد. كما يلاحظ زخارف الجدران وهى على هيئة سجاجيد من طرز مختلفة.



(ش ٢٣٠ أ) مدخل المسجد

وهو عبارة عن كتلة مستطيلة الشكل وتبرز عن المبنى وتزخر بالكثير من أنواع الزخارف النباتية والهندسية على الجدران بخامة السيراميك التركى أو الأرضيات الرخامية ذات الألوان الزاهية التى زينت بالزخارف الهندسية المميزة للفن الإسلامى.



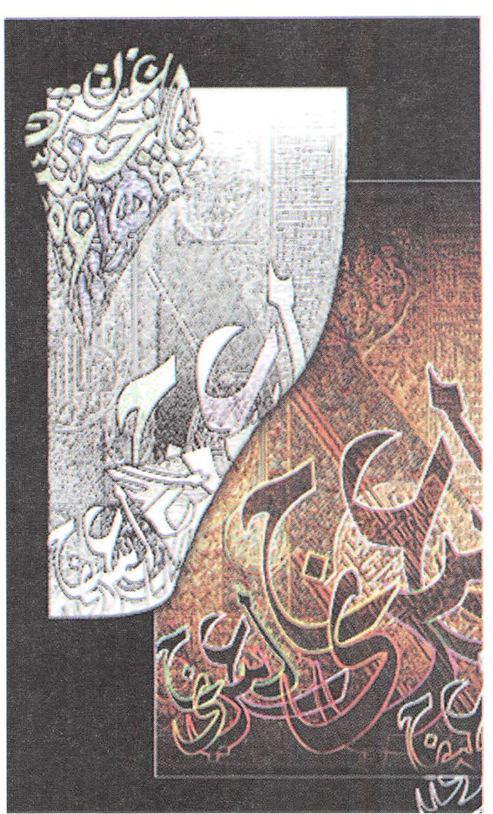
(ش ٢٣٠ب)

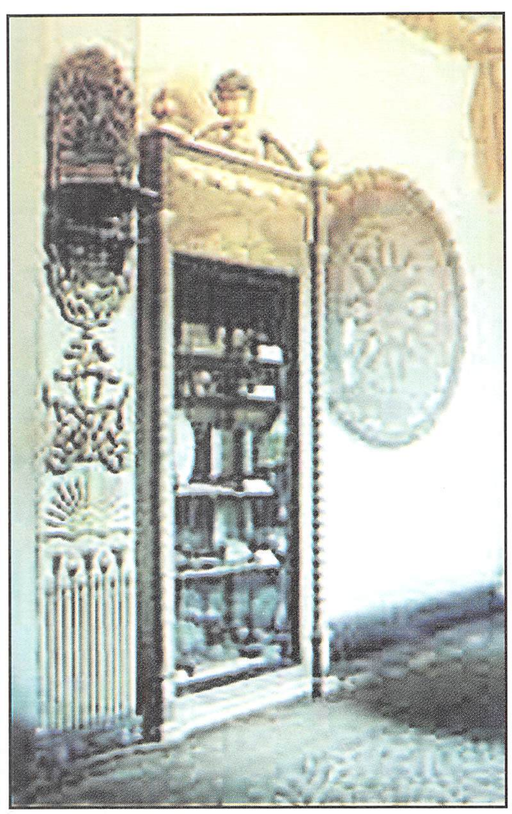
زينت جدران المسجد بكتابات خطية تجمع بين الخط الثلث والكوفى على طريق التبادل العكسى لعبارة (الله العلى الخبير اللطيف). وقد نُفذت على ارضية من السيراميك التركى.



(ش ٢٣١) متحف الصيد

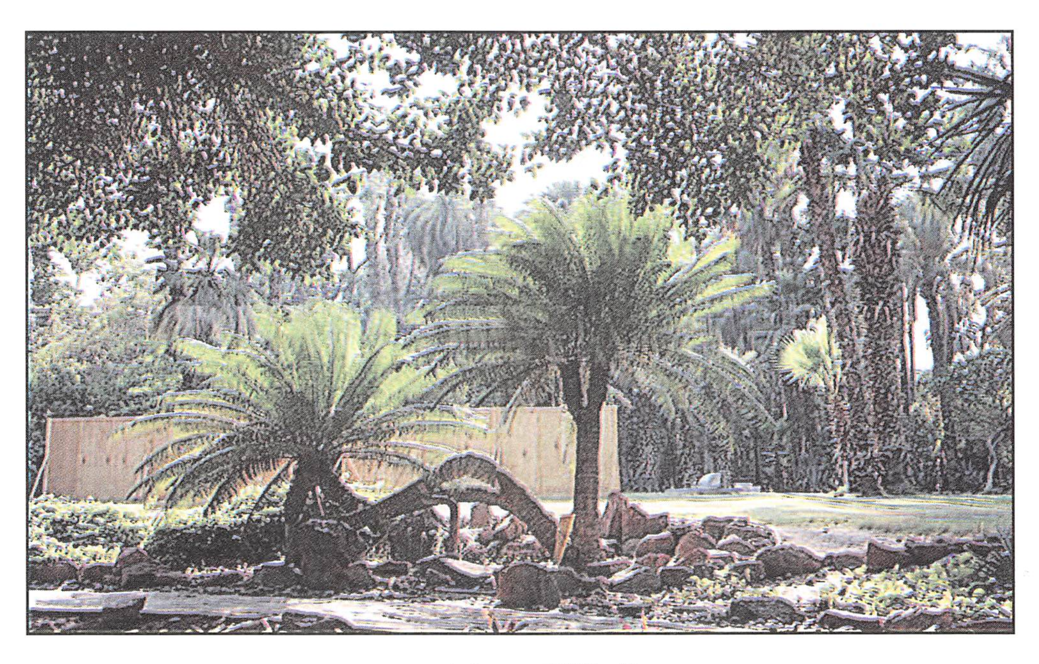
سور متحف الصيد المطل على الحديقة وقد زين بأشكال حيوانية بارزة متمثلة فى الغزلان التى قام بصيدها الأمير.





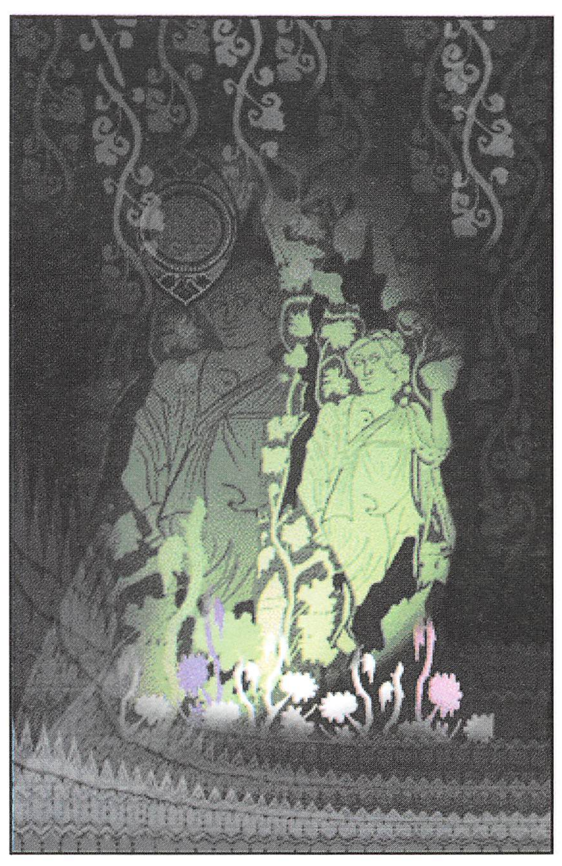
(ش ٢٣٢ أ، ب) القاعة الثالثة عشر

بها فتارين لعرض التحف المعدنية وتميزت بوجود مجموعة من خيوط السيرما على الجدران.



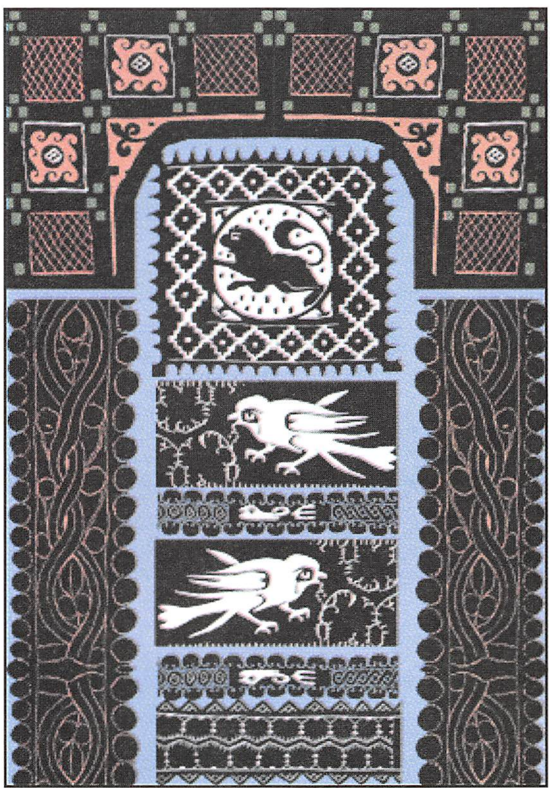
(ش ٢٣٣) حديقة المتحف

وهى عبارة عن متحف للنباتات النادرة، حيث تضم مجموعة من أندر الأشجار والنباتات الأستوائية والزهور النادرة



(ش ٢٣٤)

تصميم مستمد من العناصر المميزة للفن القبطى وبصفة خاصة زخارف النسيج ، منها ماهو زخرفى آدمى والأخر زخرفى نباتى تميزت به الزخارف القبطية وهى ورقة العنب. مع استخدام الألوان المميزة لهذا العصر.



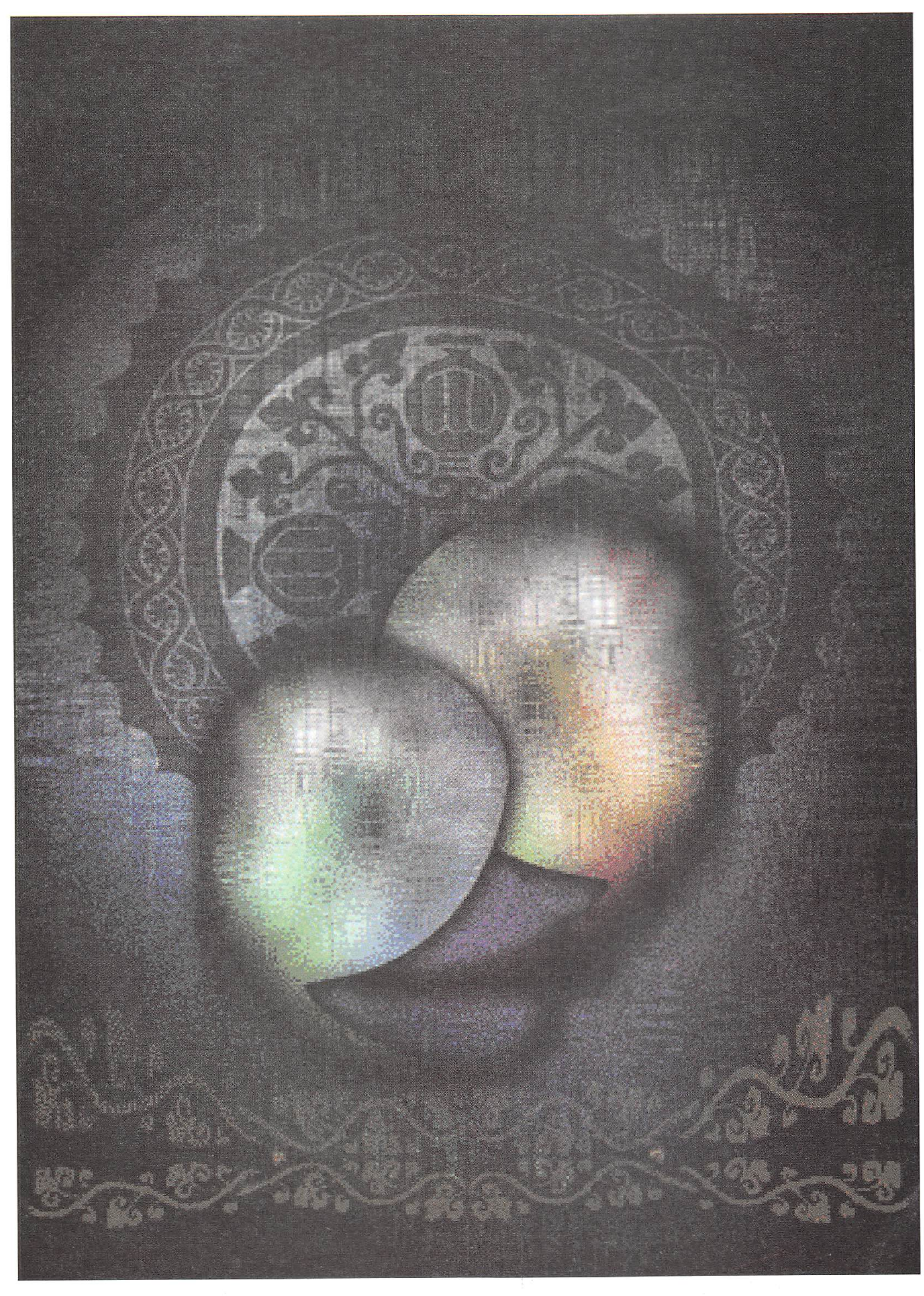
(ش ٢٣٥)

تصميم مستمد من وحدات الزخارف الشعبية القبطية متمثلة فى العناصر النباتية والهندسية والحيوانية والطيور ، وقد رتبت تلك العناصر بحيث يكمل كل منه الآخرمما يحقق التوازن لجميع أجزاء التصميم. مع الأخذ فى الأعتبار استخدام الألوان السائدة فى الفن القبطى.



(ش ٢٣٦)

نموذج آخر لتصميم وقد أستمدت عناصره من أهم رموز الزخارف القبطية وهى الطيور متمثلة فى رسوم العصافير. وكانت فى البداية ترمز إلى الروح، وهذا التصوير تمتد جذوره إلى الفن المصرى القديم حيث كانت الروح تمثل بطائر صغير وفى العصر الهلينيستى والرومانى كان العصفور أو طائر السمان يظهر وسط الكروم يأكل حبات العنب كناية عن حصوله على ماء الحياة. وتكرر ظهور هذه الموضوعات فى الفن الرومانى والمسيحى.



(ش ٢٣٧)

تصميم قوامه زخارف قبطية نباتية منفذة على الأوانى الخزفية يحيط بها افريز من الخطوط الحلزونية المتضافرة يتوسطها زهيرات نباتية. وتم إستخدام الوسائط التقنية الحديثة فى إيجاد آبعاد جديدة لهذا التصميم.



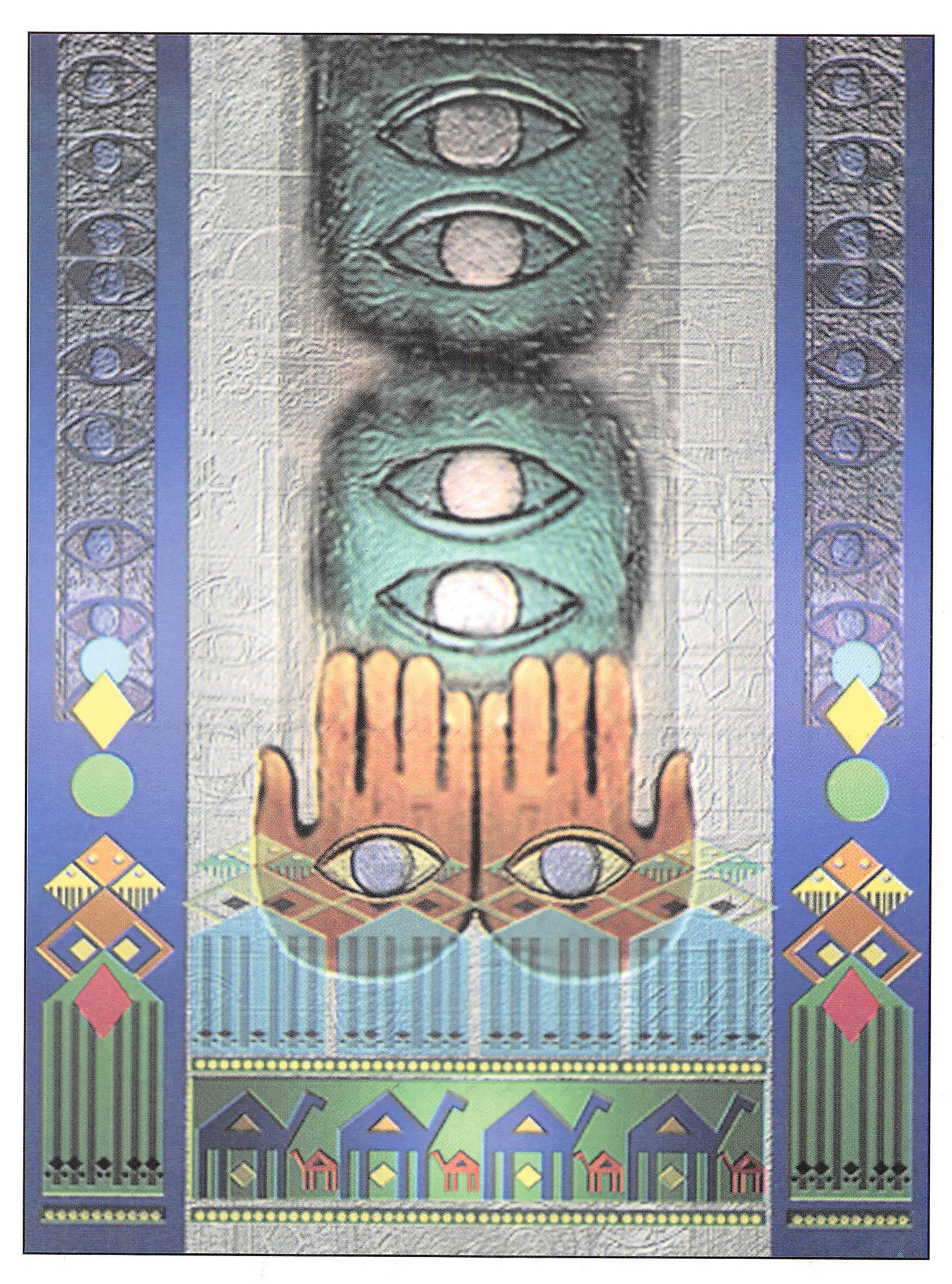
(ش ٢٣٨)

أعتمد بناء هذا التصميم على العديد من العناصر المميزة للزخارف الشعبية المصرية من الطيور متمثلة فى الحمام والزخارف النباتية مثل النخيل ودورق المياه، وتلك الرموز تمثل للفنان الشعبى الحياة التى يحياها، وتتواجد العناصر فى هذا العمل فى ارتباط داخلى متضامن مما يخلق منها وحدة مكتملة العناصر.



(ش ٢٣٩)

نموذج آخر للتصميم السابق وقد أضيفت إليه عنصر آخر من عناصر التراث الشعبى وهو الأبريق فهو وباقى عناصر اللوحة يعتبرها الفنان الشعبى من العناصر الهامة حيث أنه يحوى الماء الذى هو مصدر الحياة، والتصميم يحمل فى طياته التجديد المرتبط بالتنوع سواء فى التشكيل أو التنظيم ، كما استعان الباحث بالترديدات الإيقاعية لجريد النخيل والأباريق الذين يحتويان اللوحة من كافة الجوانب.



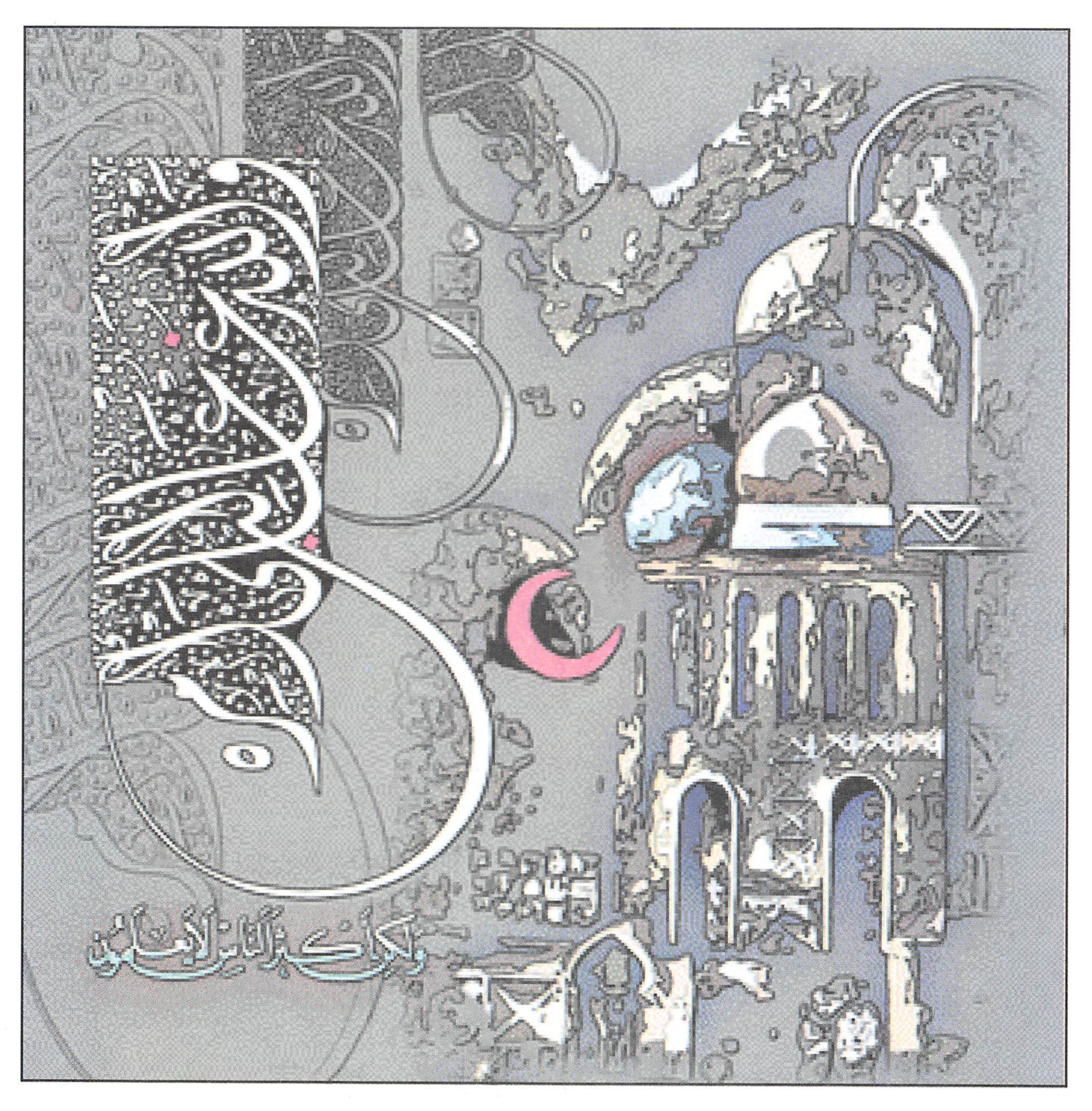
(ش ٢٤٠)

لوحة للباحث قوام زخارفها مستمد من عناصر التراث التشكيلى الشعبى متمثلة فى الكف والعين وهما رمزان لأتقاء الحسد، أما جانبى التصميم تم فقد الاستعانة بعروسة المولد كرمز مميز للتراث الشعبى المصرى بما تحويه من الزخارف والألوان المبهجة، كما استعان الباحث فى اكتمال عناصر التصميم بالجمل كرمز من رموز الحج، حيث يعتبره الفنان الشعبى يعتبره مثال للصبر والعمل الشاق. والتصميم يعكس تأثير الوسائط التقنية الحديثة فى إضافة الكثير من الأبعاد للعمل الفنى الواحد.



(ش ٢٤١)

تصميم قوام زخارفه عناصر زخرفية شعبية متنوعة أعتمد الباحث فيه على الأمكانات المتنوعة للكمبيوتر من حيث التكرار والتماثل المتبادل بين هده العناصر بعضها البعض، وقد تميزت اللوحة بالألوان الزاهية والصريحة المميزة للزخارف الشعبية.



(ش ٢٤٢)

أعتمد بناء هذا التصميم على عناصر زخرفية وخطية إسلامية وقد أرتبط بعضها ببعض كالقباب والأهلة والمآذن والكتابات الخطية المتمثلة فى الآية القرآنية (والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون)، ويلاحظ إستخدام الباحث لأسلوب التسطيح السائد فى اللوحة الشعبية والبعد عن قواعد المنظور. كما يلاحظ الأمكانيات الهائلة للخط العربى من حيث طواعيته وليونته مما يساعد فى إضافة الكثير من الأبتكار والتنوع للعمل الفنى.



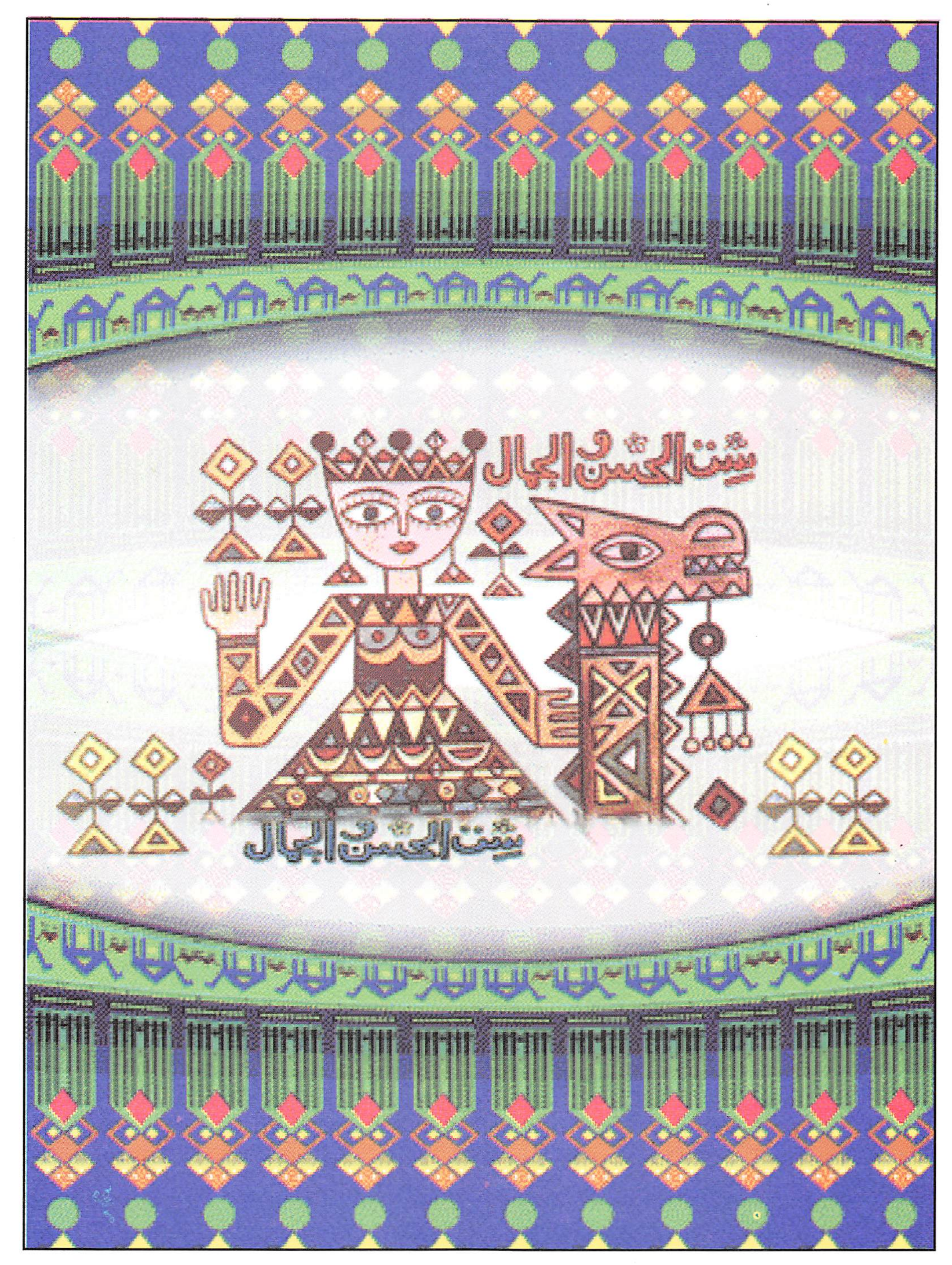
(ش ٢٤٣)

إرتكزت عناصر هذا التصميم على مجموعة من الوحدات المميزة للتشكيل الشعبى المصرى متمثلة فى الزخارف النباتية والآدمية والكتابات الخطية الشعبية، وقد صاغها الباحث بأسلوب التسطيح والبعد عن المنظور، واللوحة مليئة بالكثير من الرموز الشعبية المتمثلة فى الكف والزهور وعروسة المولد والحمام والوحدات الهندسية والكتابات الشعبية المأثورة مثل عبارة (صلى على النبى). وتمتاز اللوحة بإنسجام عناصرها وتنوع ألوانها.



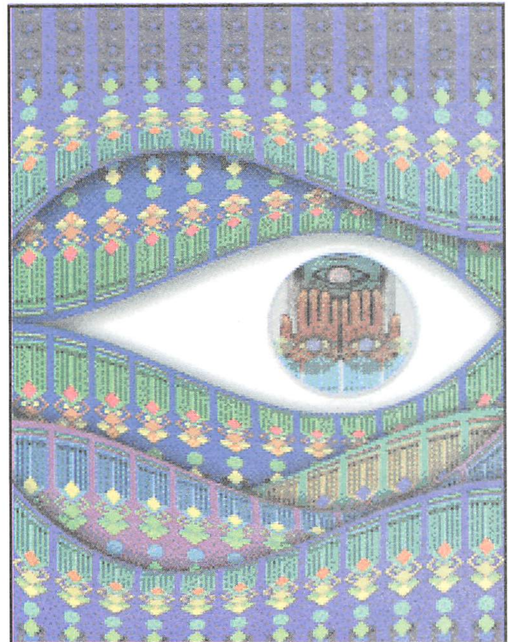
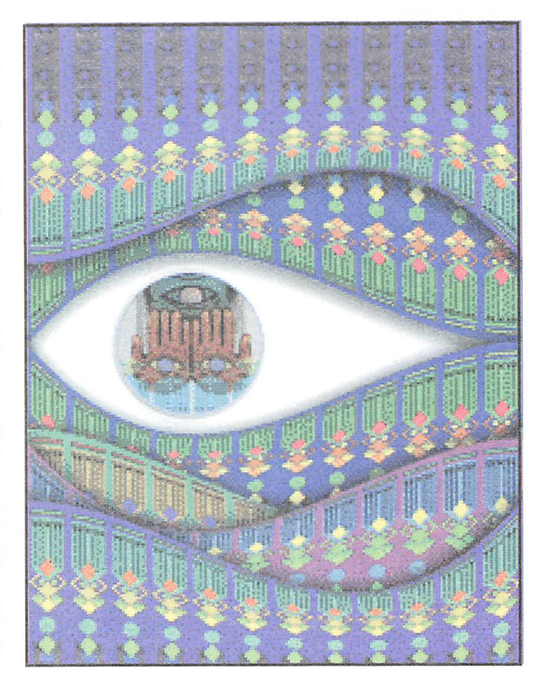
(ش ٢٤٤)

لوحة ست الحسن والجمال وهى من اللوحات المتداولة فى الأوساط الشعبية وتمتاز بتعدد عناصرها الزخرفية سواءً الهندسية أوالآدمية أوالحيوانية، والكتابات الشعبية مثل عبارة (عز دائم)، و (صلى على النبى)، وهما من العبارات الشائعة، وتحتوى اللوحة على أحد الرموز الهامة عند الفنان الشعبى وهو الحصان وقد إستخدمه فى الكثير من الأعمال الفنية. فهو بالنسبة له رمزًا للسرعة والقوة. كما يلاحظ إستخدام الدارس للألوان الصريحة المحببة للفنان الشعبى.



(ش ٢٤٥)

مثال آخر للتصميم السابق وفيه قام الباحث بإستخدام المتاح من الوسائط التقنية الحديثة لإيجاد رؤية فنية جديدة للتصميم، وذلك عن طريق أضافة عناصر أخرى مميزة من العناصر الشعبية مثل الجمل وعروسة المولد عن طريق التكرار سواء فى الشكل أو اللون مما يعكس تآثير هذه الوسائط الحديثة فى إضافة الكثير من الأبعاد للعمل الفنى الواحد.

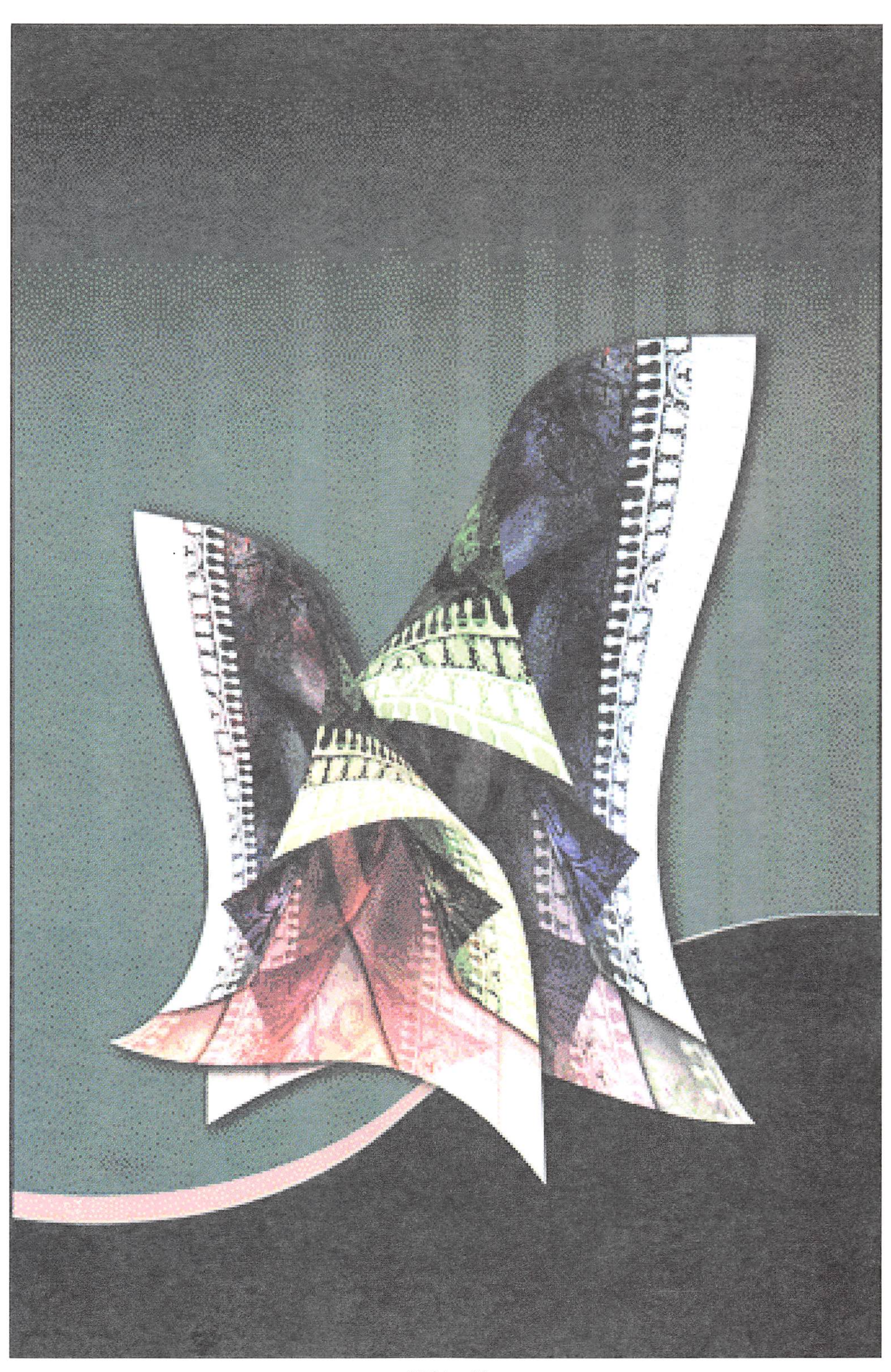



(ش ٢٤٦)



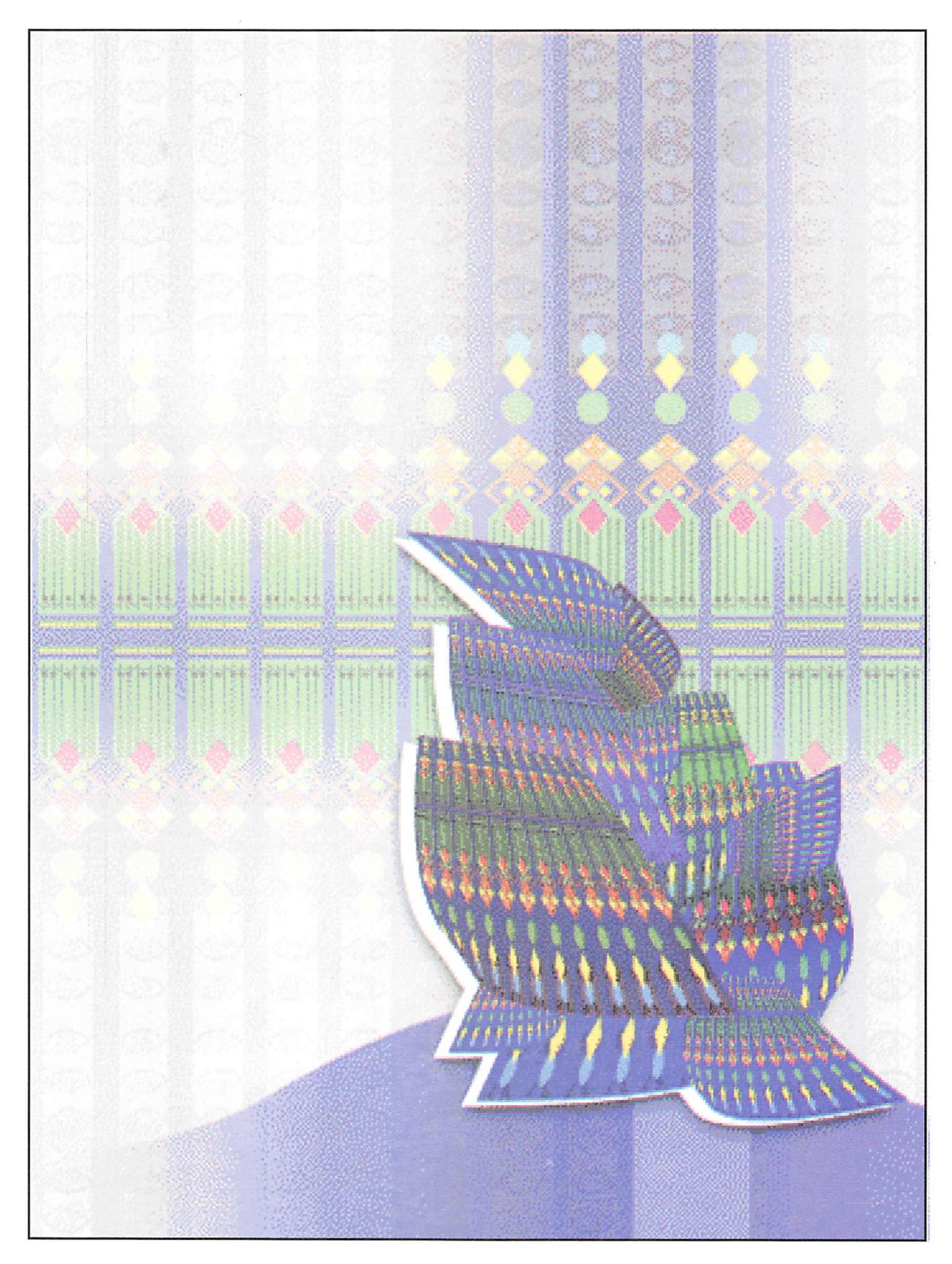
(ش ٢٤٦/٢٤٧)

نموذجان آخران لتصميم استمد عناصره من عناصر التشكيل الشعبى متمثلاً فى العين والكف وعروسة المولد، وهناك آرتباط وثيق بين هذه الرموز فهى عند الفنان الشعبى رمزًا لإتقاء الحسد، والملاحظ فى هذا العمل البعد عن الألوان المتبعة عند الفنان الشعبى وإحلال ألوان جديدة ومركبة فى تشكيل اللوحة الشعبية مع إستخدام عنصر التكرار المتبادل بين عناصر العمل الفنى لإيجاد صيغ جديدة ومبتكرة.



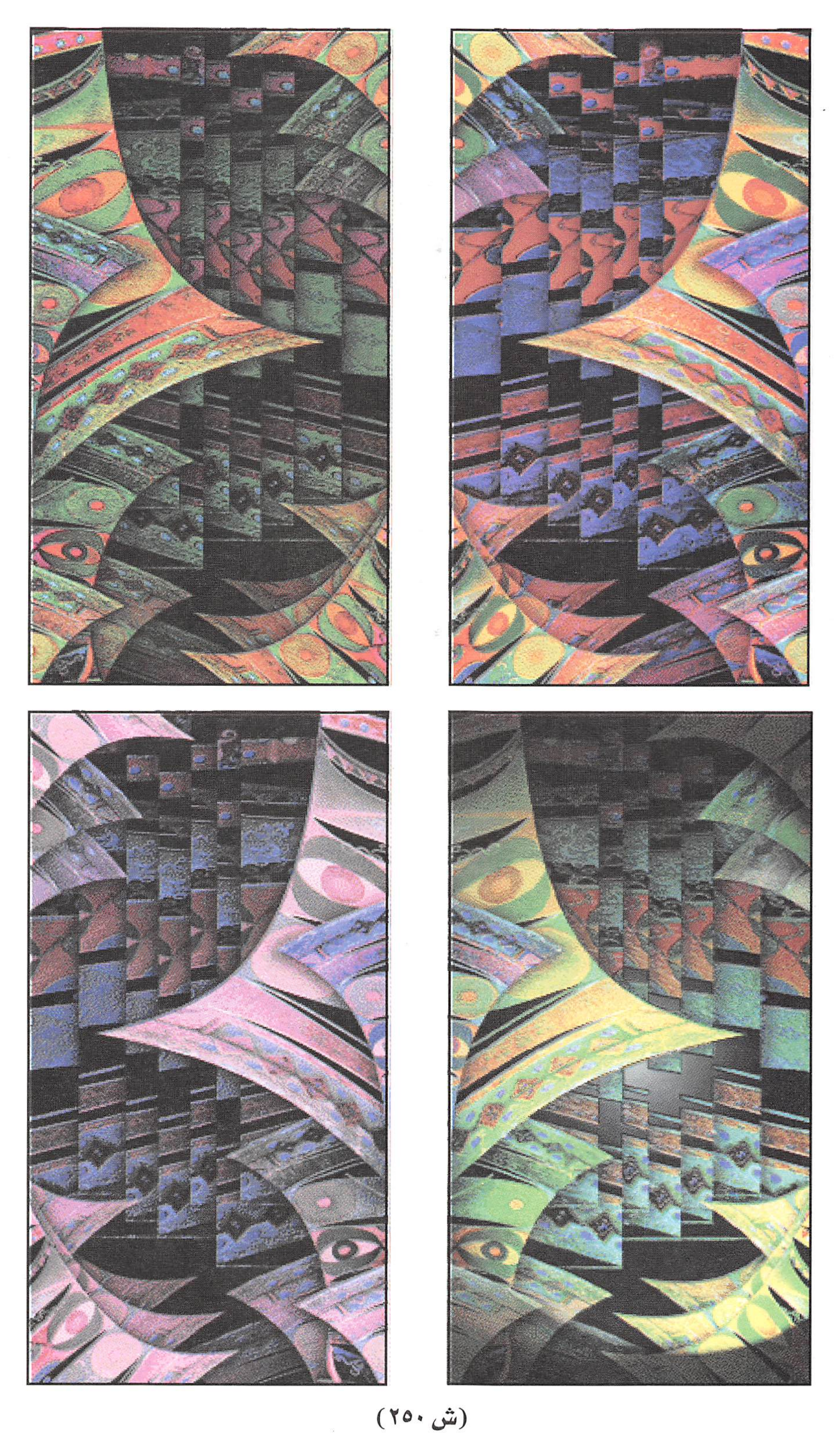
(ش ٢٤٨)

تصميم قوامه زخارف قبطية على النسيج،حيث أمكن للباحث تطويع هذه الزخارف بإستخدام الكمبيوتر فى إيجاد الكثير من التصميمات من خلال الوحدة الواحدة مع تنوع أشكالها وألوانها.



(ش ٢٤٩)

نموذج على هيئة طائر وقد أستمدت عناصره من الزخارف الشعبية متمثلة فى عروسة المولد والوحدات الهندسية كالمربع والدائرة فى تناغم وأنسجام عن طريق الألوان المستخدمة فى اللوحة، والنموذج يوضح لكيفية إستلهام وتوظيف عناصر الزخارف الشعبية فى إستحداث الكثير من الحلول للتصميم الواحد.



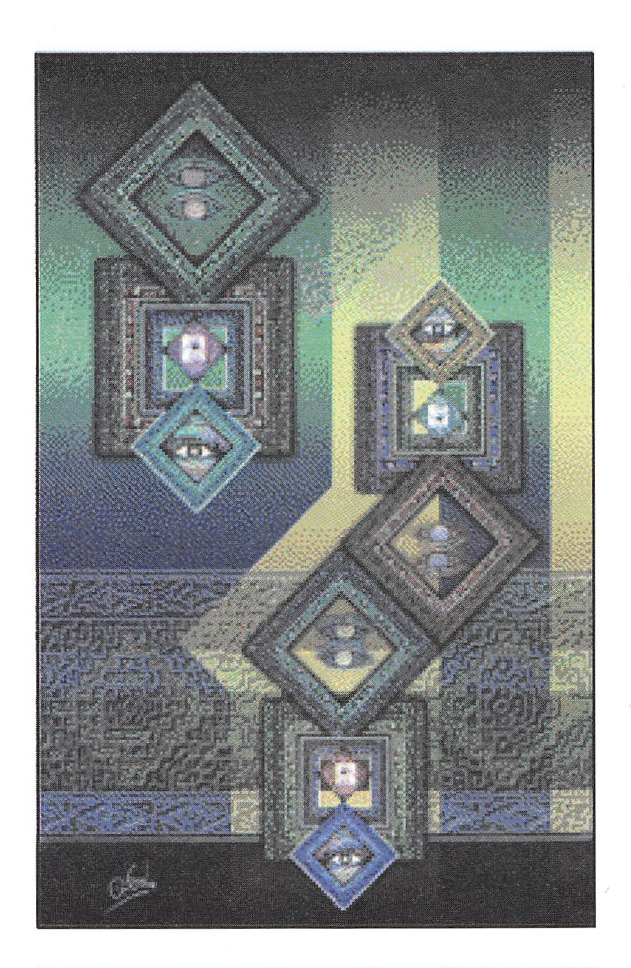
(ش ٢٥٠)

تصميمات مستمدة من الوحدات الهندسية كالمربع والدائرة والمثلث متعددة الألوان والأشكال وقد صاغها الباحث بإستخدام الوسائط التقنية الحديثة.

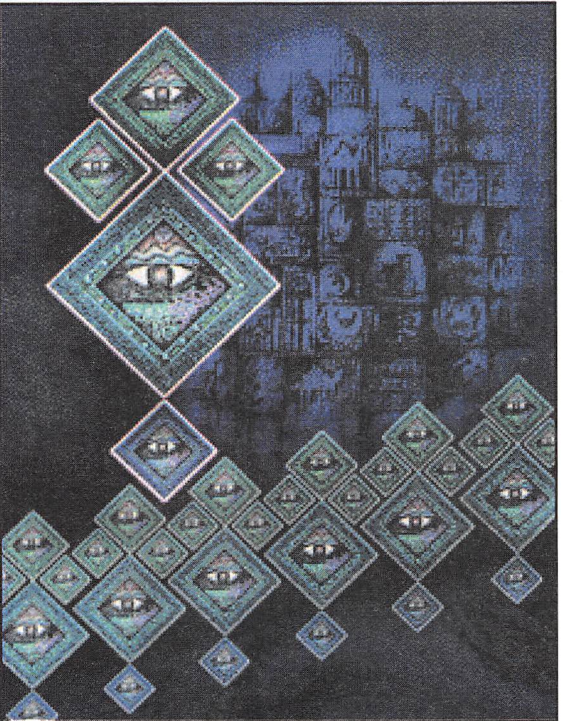


(ش ٢٥١)

استعان الباحث فى هذا التصميم بالعديد من الوحدات الزخرفية الشعبية كالعين والمثلث والمربع والدائرة ودمجها مع بعض عناصر الزخرفة الإسلامية وذلك لإيجاد تصميم يجمع فى طياته رؤية جديدة للوحة التشكيلية الشعبية المعاصرة من حيث المضمون والشكل واللون دون الأبتعاد عن الهوية المصرية.



(ش ٢٥٢)



(ش ٢٥٣)

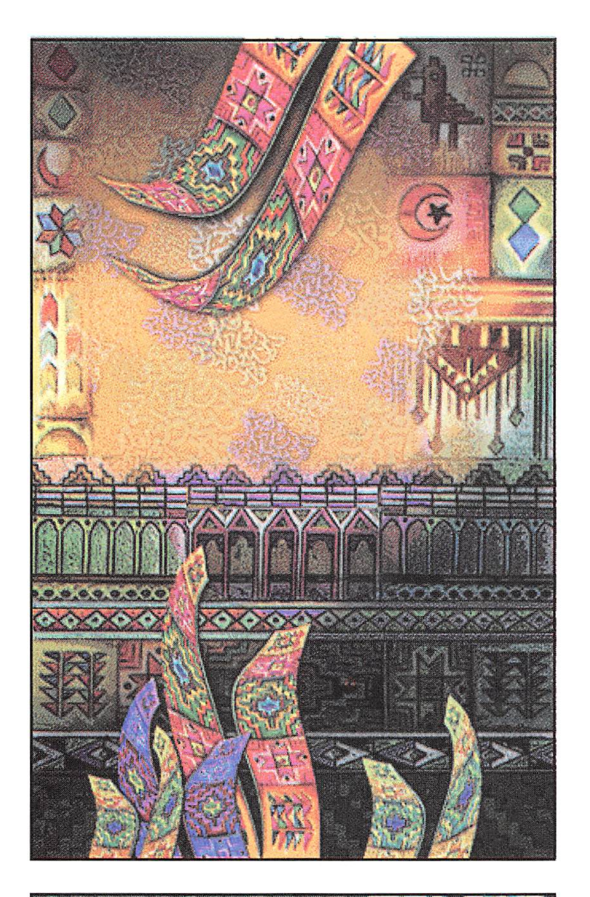
(ش ٢٥٢ / ٢٥٣)

استغل الباحث فى هذا التصميم المتاح من الوسائط التقنية الحديثة فى إيجاد الكثير من الحلول الفنية والتقنية للعمل الفنى ويتمثل ذلك فى الشكلين ٢٧١، ٢٧٢ حيث عملية التكرار للشكل الواحد وإحداث تنوع فى شكل الوحدة من حيث اللون والملمس والحركة.

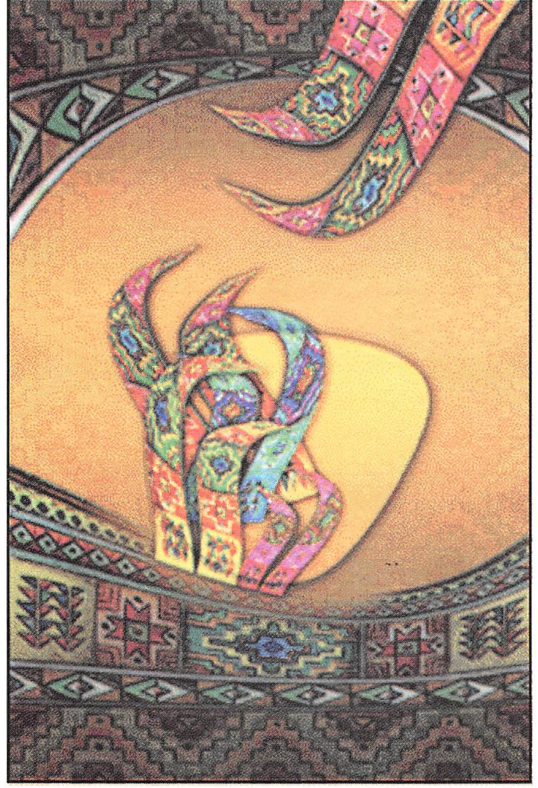


(ش ٢٥٤)

يعتبر هذا التصميم من الأعمال المميزة لكونه يجمع العديد من مفردات العناصر التشكيلية الشعبية متمثلة فى العين والمربع والمعين والديك وزخارف السجاد والملابس والدلايات، والعناصر الإسلامية متمثلة فى المأذن والقباب بزخارفها والآهلة، وتمكن الباحث من ربط هذه العناصر ببعضها عن طريق الألوان والخطوط الطولية والعرضية ، وعلى الرغم من كثرة الألوان باللوحة فقد ساد بينها التناغم والإنسجام.

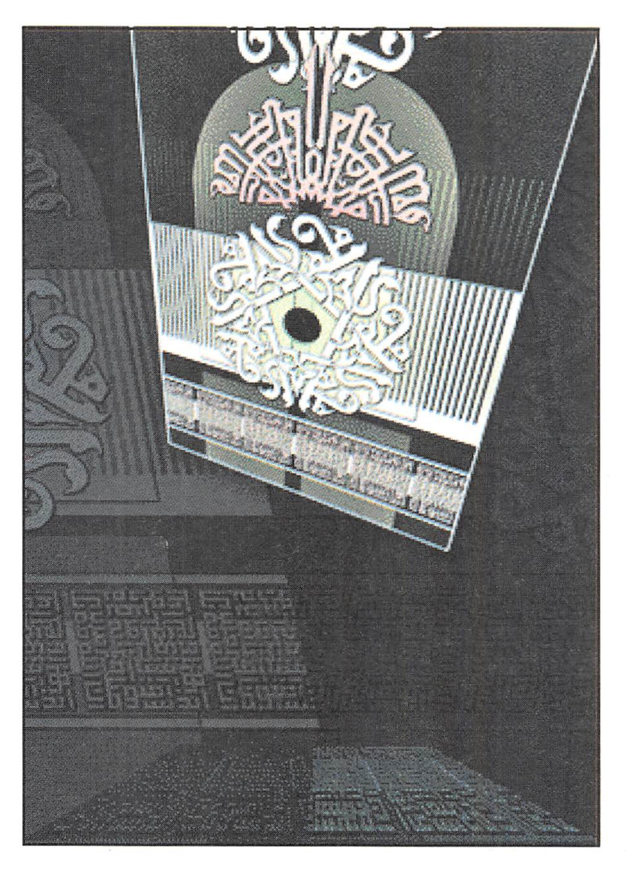


(ش ٢٥٥)



(ش ٢٥٥)، (ش ٢٥٦)

نموذجان آخران من التصميم السابق فعلى الرغم من وجود نفس العناصر التشكيلية واللونية للعمل السابق لكنهما أختلفا فى التكوين والإخراج النهائى مما يوضح تطويع الباحث للأمكانيات الهائلة للوسائط التقنية الحديثة فى إيجاد صيغ وحلول جديدة من خلال التصميم الواحد.

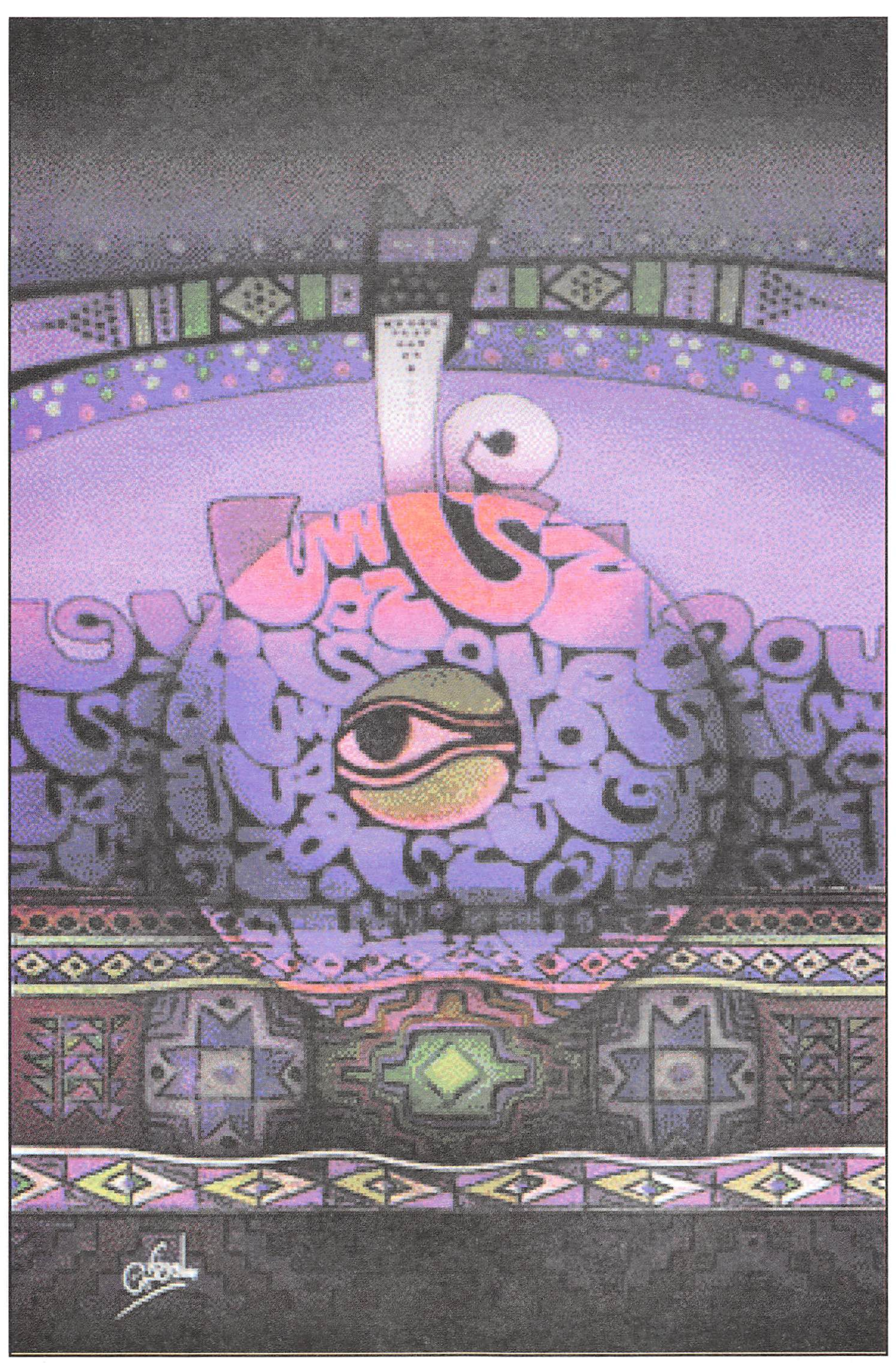


(ش ٢٥٧)



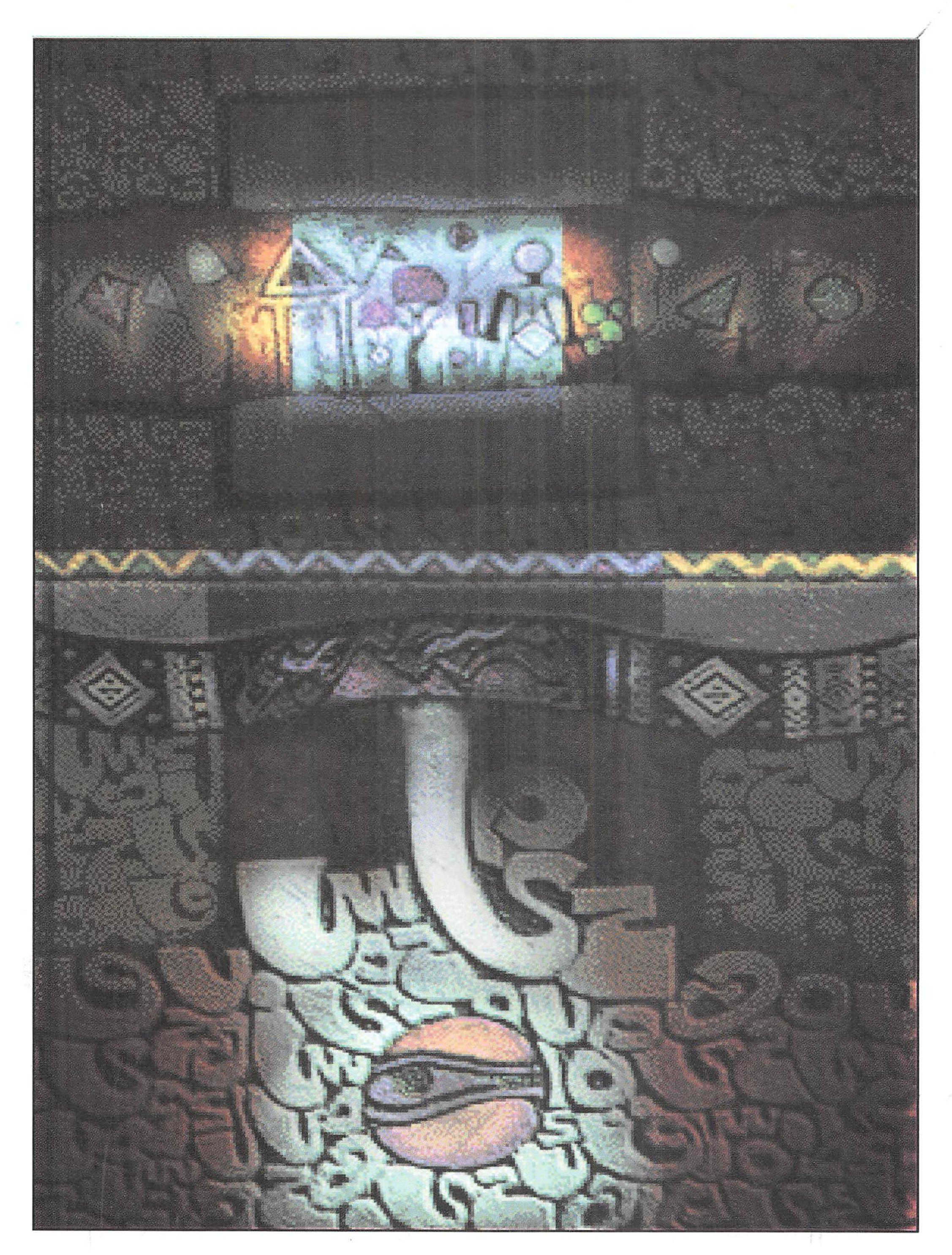
(ش ٢٥٧) ، (ش ٢٥٨)

يعتمد التكوين فى هذين التصميمين على ترابط عدد من العناصر الزخرفية والكتابات الإسلامية بطريقة متآلفة ومنسجمة بحيث تظهر فى شكل وحدة متصلة العناصر ومتوائمة بعضها مع الآخر. كما أستعان الباحث بالترديدات الإيقاعية للزخارف المتدلية بأعلى التصميم والتى أرتبطت بالتنوع سواء فى التشكيل أو التنظيم ، كما أنها ارتبطت بالتناسب للمسافات بين الأشكال الزخرفية و التجاذب الحادث بينها والنسب بين مساحتها وأحجامها وهى وسائل الإيقاع فى التشكيل.



(ش ٢٥٩)

تكوين أستمد عناصره الزخرفية من حروف الكتابات العربية وزخارف السجاد والكليم الشعبى وأمكن للباحث دمج هذه العناصر فى إطار زخرفى مترابط عن طريق الخطوط المنحنية والحلزونية مع الحرص على الترجمة الديناميكية للخطوط المختلفة التى هى حقيقة ذاتية شخصية للمصمم، كما يلاحظ تأثر الباحث بالألوان الزاهية المتبعة عن الفنان الشعبى.



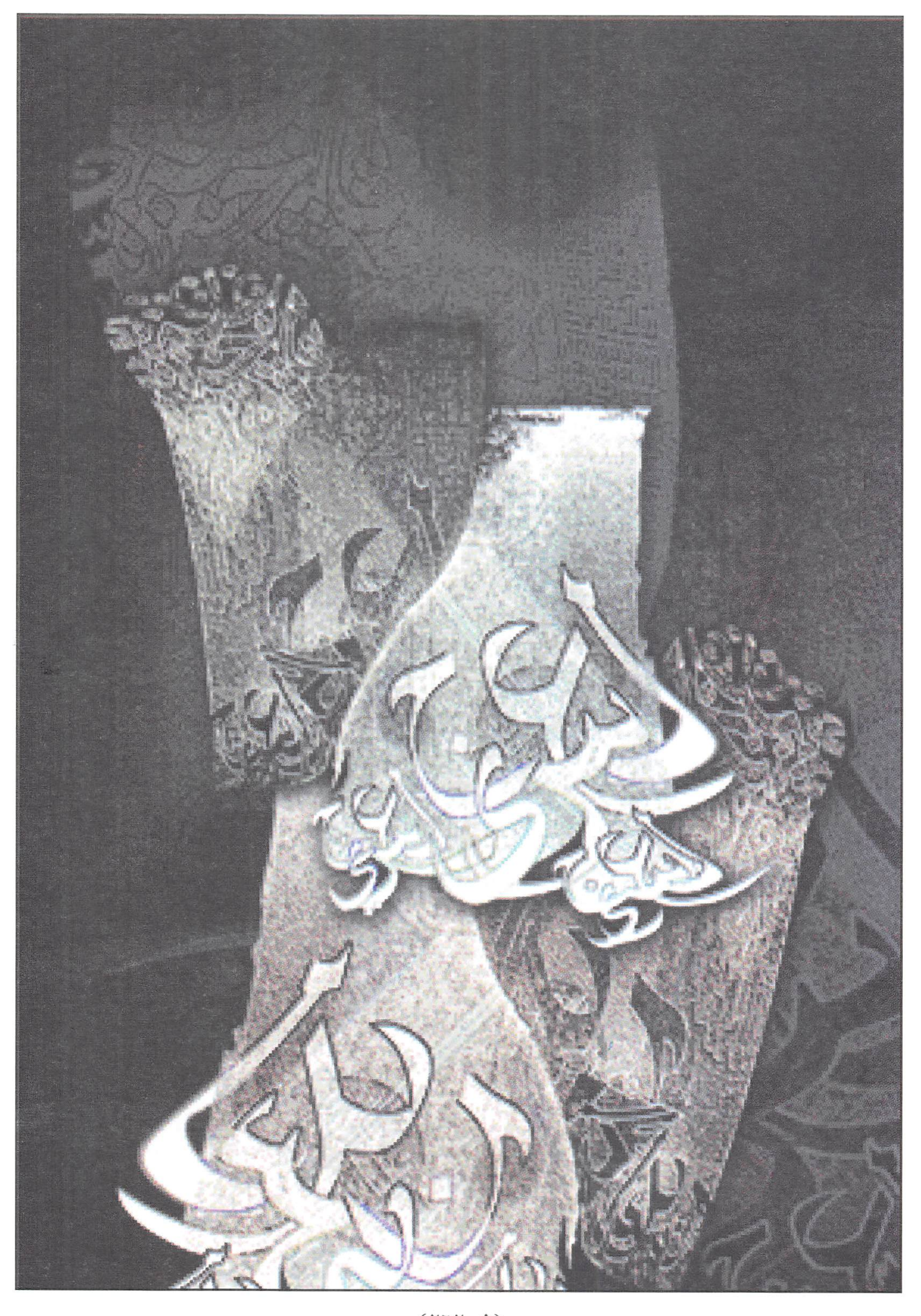
(ش ٢٦٠)

نموذج آخر لإستلهام وتوظيف عناصر الكتابات الخطية متمثلة فى الحروف العربية مع دمجها وبعض العناصر الزخرفية الشعبية المميزة للفن المصرى القديم مثل العين، وذلك فى إطار زخرفى مترابط عن طريق اللون والخطوط الهندسية والمنحنية الصاعدة والهابطة، وقد أستعان الباحث بالمتاح من الوسائط التقنية الحديثة فى أضطفاء روح جداريات النحت البارز بالفن المصرى القديم من حيث اللون والتصميم على هذا العمل.



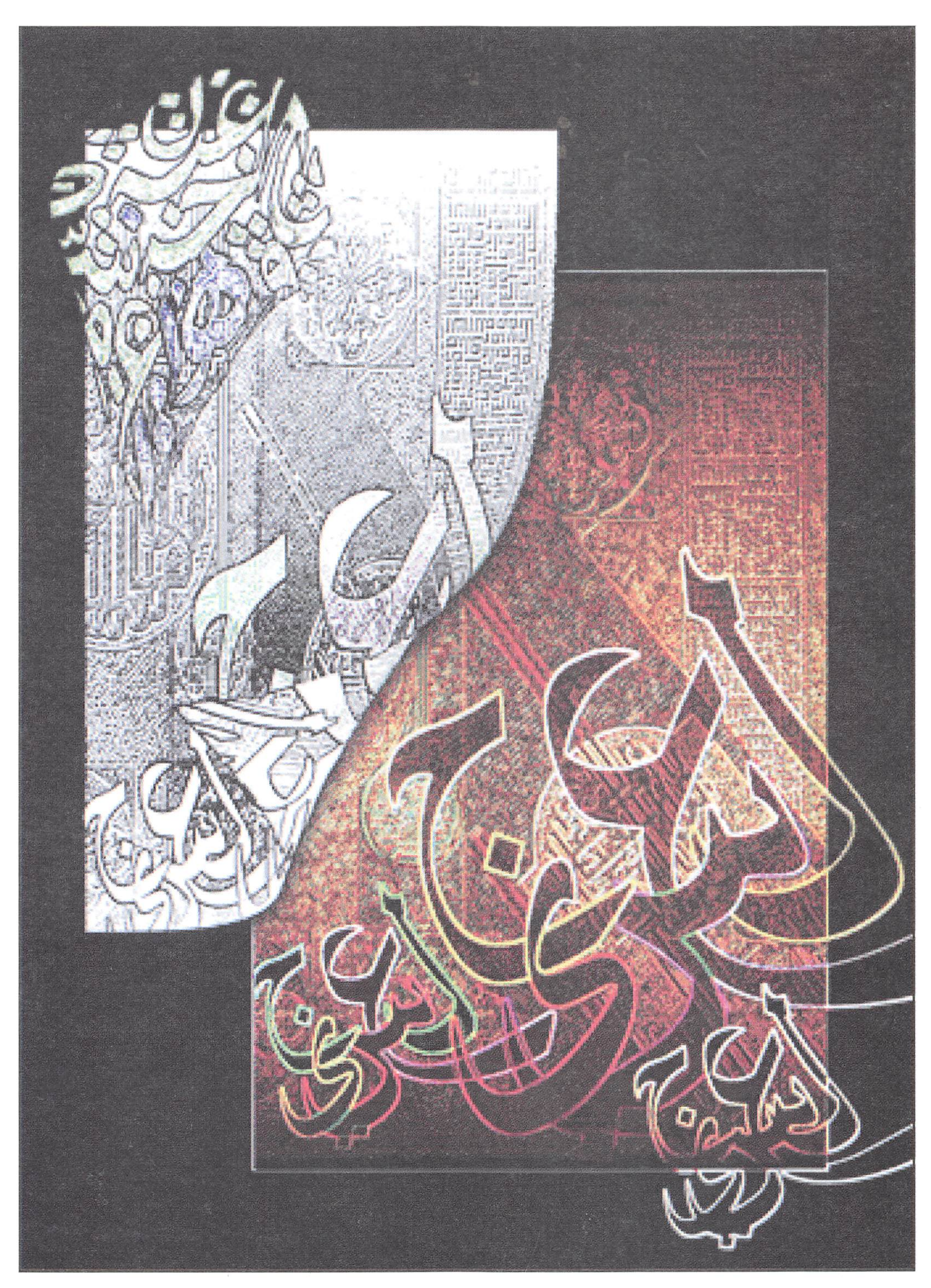
(ش ٢٦١)

تصميم مبتكر أستلهم فيه الباحث من الكتابات الخطية العربية بعض حروفها وتطويعها عن طريق الحذف والإضافة بإستخدام الكمبيوتر لإيجاد صيغ جديدة لإبراز ماتحمله الكتابات العربية من عناصر وقيم جمالية وفنية تميزها عن باقى لغات العالم من حيث إمكانية تطويعها وليونتها بما يتلائم وروح العصر على مر الزمان .



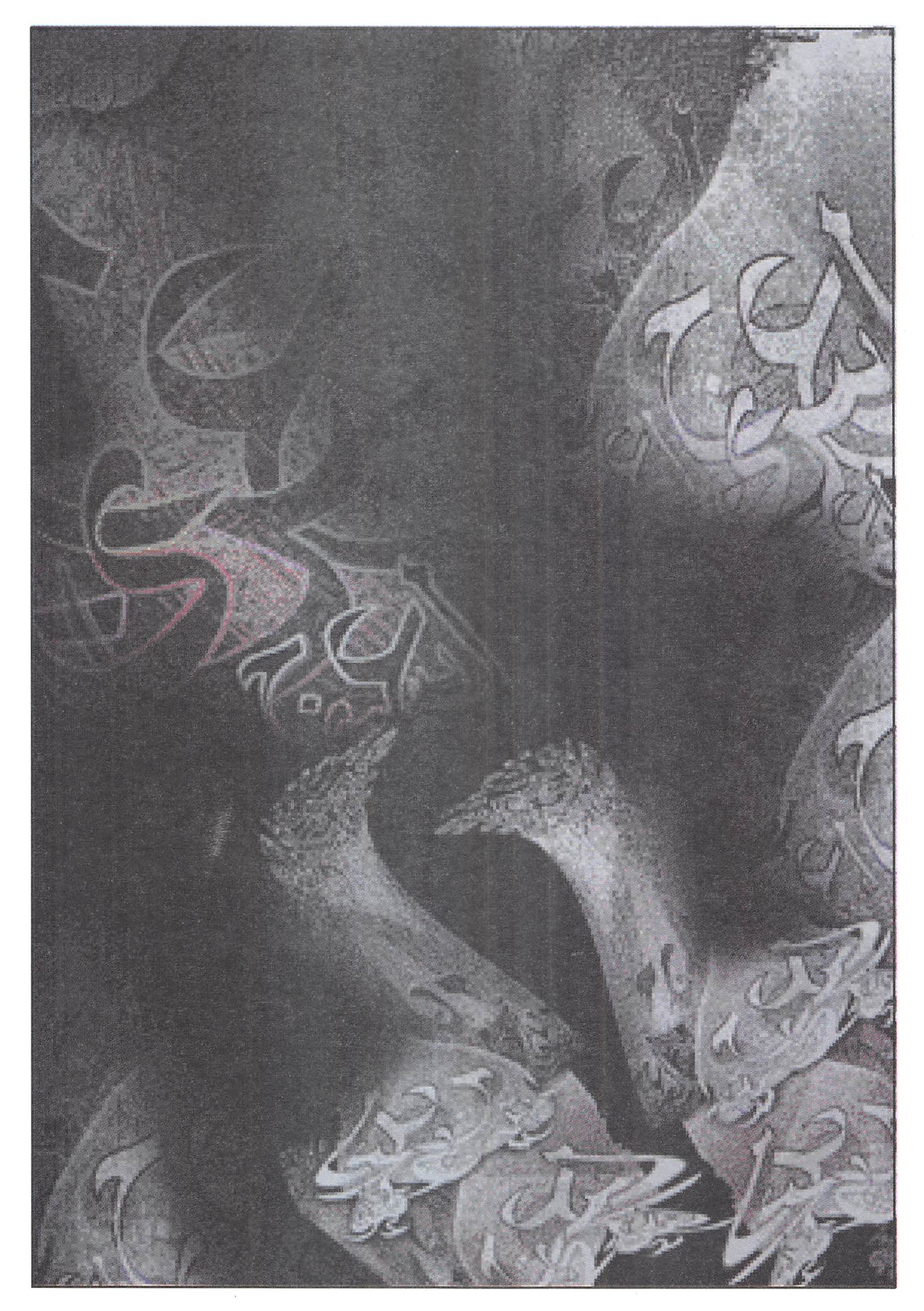
(ش ٢٦٢)

نموذج آخر لإستلهام وتوظيف الكتابات العربية فى أعمال تشكيلية جديدة بإستخدام الوسائط التقنية الحديثة



(ش ٢٦٣)

تصميم يجمع بين الكتابات العربية والزخارف الإسلامية فى إطار متناسق ومتناغم من حيث اللون والترابط بين عناصر التصميم المختلفة ، حيث تشكل الكتابات الخطية العربية والزخارف الإسلامية وحدة متكاملة فى الفن الإسلامى بصفة خاصة فى دور العبادة والحرف الشعبية سواء فى الخزف أو النسيج والمعادن ... إلخ.



(ش ٢٦٤)

تكوبن قوام تصميمه زخارف وحروف عربية مستمدة من الكتابات الإسلامية، وقد صاغها الباحث بإسلوب مقارب للأساليب التى كانت سائدة فى العصور الإسلامية وهو تطويع الكتابات ورسمها على هيئة أشخاص أو أشكال حيوانية أو طيور، وذلك عن طريق الوسائط التقنية الحديثة.



(ش ٢٦٥)

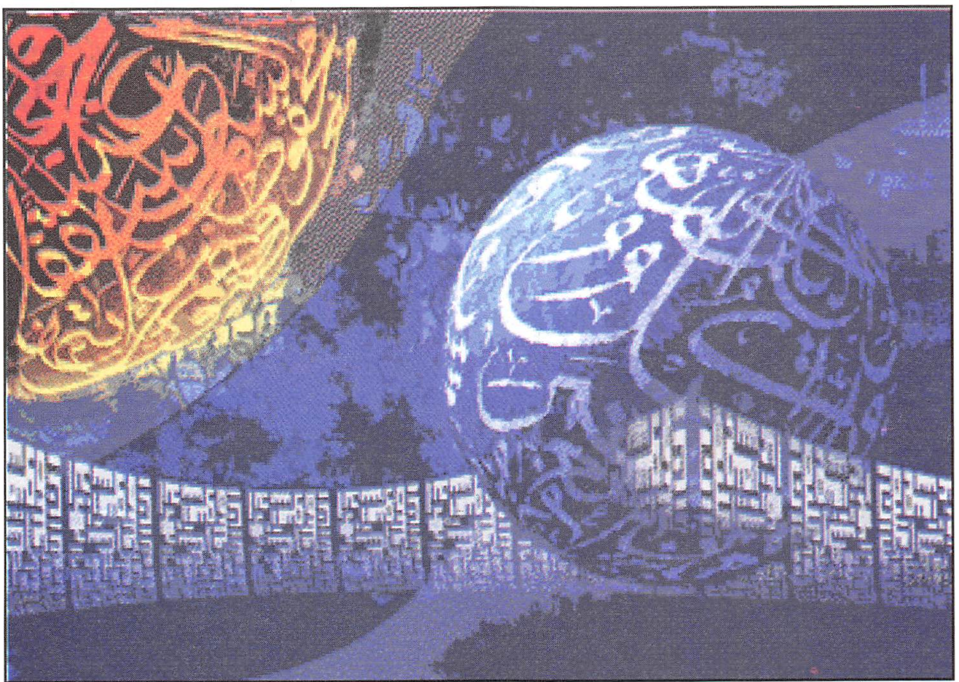
نموذج آخر من عمل الباحث قوام عناصره من الكتابات والحروف العربية المنفذة بالخط الثلث، ويلاحظ ملائمة عناصر الكتابات الخطية للتطوير على مر العصور، وقابليتها للتطويع والتحوير والتحديث دون طمس هويتها العربية.



(ش ٢٦٦)

تصميم يجمع بين الزخارف والكتابات الأسلامية فى تناسق لونى وزخرفى، أعتمد فيه الباحث على إبراز العلاقة الوثيقة بين الزخرفة والكتابات الخطية فى إحداث الترابط والتكامل للعمل الفنى وإيجاد الكثير من الحلول الفنية والتشكيلية عن طريق هذين العنصرين بإستخدام الوسائط التقنية الحديثة.





(ش ٢٦٧) ، (ش ٢٦٨)

أعتمد بناء التصميم على فى الشكل (٢٦٧) على العديد من العناصر الزخرفية المختلفة على مر العصور كالفن المصرى القديم والفن الإسلامى مع الكتابات والحروف الشعبية، وقد صاغها الباحث فى إطار من الترابط والإنسجام عن طريق ترديد زخارف الخلفية وألوانها فى جميع إرجاء اللوحة.

أما شكل (٢٦٨) فقوام عناصره كتابات بالخط الثلث، توضح لكيفية تطويع وتحوير عناصر الخط العربى ودمجه مع الزخارف الإسلامية لإبراز القيمة الفنية للفن الإسلامى.



(ش ٢٦٩)

نموذج آخر من الزخارف والكتابات الأسلامية فى تناسق لونى وزخرفى، أعتمد فيه الباحث على إبراز العلاقة الوثيقة بين الزخرفة والكتابات الخطية فى إحداث الترابط والتكامل للعمل الفنى وإيجاد الكثير من الحلول الفنية والتشكيلية عن طريق هذين العنصرين بإستخدام الوسائط التقنية الحديثة.

نتائج البحث

نتائج البحث

من خلال سياق هذا البحث فى دراسة عناصر التراث الشعبى ومن خلال مشاهدتنا لبعض الأعمال توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١ ـ هناك ضرورة حتمية لجمع عناصر الفنون التشكيلية الشعبية والمحافظة عليها من الاندثار، كما أن هناك فرصة حقيقية لتوظيف هذه العناصر فى جميع مجالات الفن التشكيلى والتطبيقى وإثرائها، وهذه الضرورة غاية فى الأهمية.

٢ ـ الفن التشكيلى الذى امتازت به اللوحة الشعبية شجع الكثير من الفنانين المعاصرين على أن يستلهموا من هذا التراث، ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية أعمالاً ليست بعيدة عن أصالة الماضى، ولا غريبة عن روح العصر.

٣ ـ هذه المحاولات كانت متفقة على جوهر التوجه، وقيمة الهدف القائم على الاستفادة من الماضى والتعامل مع الحاضر، بشرط ألا نطمس الأول ولا نضيع الثانى.

٤ ـ على الرغم من كل محاولات العمل على إحياء التراث. والاستفادة من منابعه، نرى أن المسيرة لم تكتمل بعد، وأن الخطوات مازالت ناقصة وتحتاج منا إلى الكثير من الجهد والدأب فى الدراسة والبحث لاستيفاء كل مجالاته وعناصره والجوانب المشرقة منها التى يمكن تطويرها والاستفادة منها.

٥ ـ يمكن الاستفادة بقدر كبير من الإمكانات التقنية والتكنولوجية الحديثة التى توصل إليها العقل البشرى وابتكرها الفكر الإنسانى على امتداد تاريخه الطويل فى الصراع من أجل بسط سيطرته على الطبيعة المحيطة به وذلك من خلال توظيف تلك القدرات فى إنتاج أعمال إبداعية معبرة عن روح هذا العصر وما يتسم به من معالم لاشك أنها تترك أثرها البالغ على روح هذا الإنسان ووجداناته.

تفسير النتائج:

تشير نتائج البحث إلى بعض نواحى القصور فى تناول موضوع التعامل مع التراث من خلال عنوان هذا البحث «زخارف الحرف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة» وذلك ـ فيما نعتقد ـ يرجع إلى أسباب كثيرة منها: الابتعاد عن جوهر التراث والاهتمام بالقشور، ومنها نسخ أساليب فنية غريبة عن الواقع المصرى، وعدم قدرة الفنان على الاستفادة من خصائص الفن الشعبى ودراسته دراسة عميقة، إلا أننا رغم ذلك يمكن أن نعد هذه المحاولات، تجارب ضرورية ومهمة فى مسيرة الفن المصرى المعاصر. لقد كانت مظاهرالحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية من معالم الأصالة فى الفن.

نحن نرفض فكرة المعاصرة التى تتضمن فى حقيقتها تقليد أساليب الغرب وتشوه هويتنا الفنية. فالمعاصرة بمعناها العام هى معايشة الظروف الراهنة، والتطلعات المستقبلية، إنها تعنى التقدم نحو التجديد والابتكار.

الأصالة الفنية التى نرغبها هى (تحقيق عمل فنى، ينتمى إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية).

ويحدد الدكتور (عفيف بهنسى) فى كتابه «جمالية الفن العربى» مقومات الأصالة كالآتى :

١ ـ رفض كل أشكال الفن الدخيل .

٢ ـ استنباط واستخدام الخصائص المميزة للتراث[١].

٣ ـ تقديم هذه الخصائص ضمن أعمال تشكيلية معاصرة .

إن العنصرين الثانى والثالث يعتبران جوهر التوجه للتأصيل فى الفن التشكيلى ويطرحان بنفس الوقت إشكالية حقيقية فى كيفية تناولهما من النواحى العملية .

وهذا التحقيق يمر بثلاث مراحل وهى: رفض الفن الغريب أولاً، والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيًا، ثم مرحلة وجود هذه الشخصية فى الأعمال الفنية ثالثًا.

هذه الدراسة لعناصر التراث الشعبى أظهرت لنا الخصائص الجمالية والفكرية لهذا الفن، وحملت ردًا واضحًا للسؤال الذى طرحناه فى البداية، فقد أكد هذا الرد على أن عناصر هذا التراث تحمل الخصائص العامة المتعارف عليها فى الفنون الشعبية، وهذه العناصر قريبة فى بعض خصائصها من فنون تنتمى لحضارات أخرى، لكنها تحمل فى بعض جوانبها مميزات خاصة.

ooooooooo

(١) د. عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت ١٩٩٧، ص ١٥٥.

• التوصيات

التوصيات :

تعد الصناعات التراثية والتقليدية من أهم المكونات الثقافية التى تشكل الهوية المصرية؛ حيث تعكس تلك الصناعات أصالة الهوية المصرية وثرائها. وأكد الخبراء والباحثون أن ازدهار هذه الصناعات يحول دون الذوبان فى الكيانات العالمية التى فرضتها العولمة مشيرين إلى أنها اسهمت بشكل كبير فى الحفاظ على الخصوصية الثقافية والفولكلورية للشعب المصرى فضلاً عن نشره فى كل أنحاء العالم خاصة فى ظل الرواج الذى تلقاه هذه المنتجات التراثية فى الأسواق الأوروبية والعالمية.

وبعد هذه الدراسة المستفيضة للعناصر التشكيلية وزخارف التراث الشعبى المصرى، وبعد هذه الدراسة التاريخية والتقنية للجوانب المهمة المؤثرة فى الإبقاء على هذا التراث يمكننا القول إن الفن الشعبى، بإمكانه الاستمرار، والتكيف مع معطيات العصر، ومتطلباته، ويمكن تعزيز هذا الفن بالاستفادة من خصائصه الفنية والفكرية. وهذه الاستفادة نراها بالمنظار المستقبلى التالى:

١ - أهمية الحفاظ على الحرف اليدوية والاستمرار فى التجديد والصمود أمام محاولات اجتياح هوية الشعوب من خلال العولمة و الحفاظ على الهوية المصرية من خلال هذه الحرف .

٢ - متابعة الجهود المبذولة لتأصيل مناهج العمل فى مجال الفنون الشعبية، مسايرة للتقدم المستمر فى الدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية.

٣ - تدريب العاملين فى مجال جمع وتصنيف وأرشفة الفنون الشعبية، بحيث تستفيد المتاحف والمراكز والمعاهد من الخبرات الجديدة.

٤ - تعريف الغرب بتراثنا، وإبراز ما فيه من مقومات حضارية وثقافية. من خلال إقامة المعارض لهذه المنتجات التراثية فى الدول الأوروبية.

٥ - النهوض بالمدارس الحرفية والصناعية للحفاظ على هذه الحرف من الاندثار والاهتمام برواد الحرف اليدوية، فضلاً عن الاستفادة من التقنية الحديثة الملائمة فى إنتاج إعمال محملة بنفس القيم التراثية بما يخدم متطلبات الإنسان المعاصر.

٦ - إصدار دوريات علمية وفنية متخصصة فى الفن الشعبى لتأكيد القيمة الثقافية لهذا الإبداع والإعلام عن أهميته القومية بما يحافظ على الخصوصية الفنية والتراثية والثقافية للإبداعات المصرية .

٧ - إصدار موسوعات متخصصة حول طرز الحرف الشعبية وأنماطها مع تاريخ كل حرفة وتحليل جمالياتها.

- على مستوى الفن التشكيلى :

بالإمكان الاستفادة من العناصر التشكيلية وزخارفها، فى سبيل إنشاء (مدرسة فنية حديثة) لها أصولها المرتبطة بالتراث الشعبى، وما المحاولات التى قام بها بعض الفنانين المصريين فى استلهام عناصر الفن الشعبى فى أعمالهم إلا محاولات فردية لا تنتمى لمدرسة أو تيار.

فالمدرسة الفنية التى نطمح لها يجب أن ترتبط بجوهر الفن الشعبى لا بظواهره الخارجية. وأن يتم إدخال عناصر تشكيلية جديدة عليها ورموز تحمل قيمًا إنسانية معاصرة مع المحافظة على مستوى التأليف والبناء، وتطويره بما يلائم تقنيات العصر الحديث، هذا على مستوى الفن التشكيلى المصرى، أما على المستوى العالمى فبإمكان الفن الشعبى أن يؤدى دوره فى خدمة الفن العالمى، تمامًا مثلما أدى دوره فن الأرابيسك والمنمنمات الإسلامية، فالعناصر التأليفية لهذا الفن غنية، وقابلة للتطور.

ففى هذا المجال هناك بعض التجارب فى الفن الأوروبى قام بها بول كلى، حيث استوحى من (ألف ليلة وليلة، والتمائم الشعبية..) وأعمال قام بها ماتيس، حملت نفس سمات الفن العربى، (زخارف، ألوان زاهية، مسطحات، وغياب المنظور...) وبمقارنة بسيطة بين فن ماتيس، والمنمنمات، نتأكد من أن ماتيس لم يكن إلا مبشرًا بعودة الفن العربى للحضور فى سياق الفنون الغربية الحديثة.

ـ التخطيط للحرف الشعبية:

يتسم العصر التكنولوجى باتساع نطاق خطط التنمية والإنعاش الاجتماعى والاقتصادى وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسايرة حتمية التغيير.

ويتطلب ذلك تكتل الجهود وتكامل الأهداف وضرورة التنسيق بين الأجهزة المعنية بتنفيذ تلك الخطط. ومن ثم أصبحت الحاجة ماسة إلى تخطيط تعليمى وثقافى وإعلامى عام. وهذا التخطيط لابد وأن يرتكز على سياسة تنموية واضحة، وأهم نقط الارتكاز هى: ـ

ـ دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتهما فى الثقافة الجديدة.

ـ تغير المفهوم التقليدى عن "البيئة وخواصها" ونواتجها الإبداعية وثقافتها المادية.

ـ ينبغى أن يعبر التخطيط عن وعى عال بمتطلبات الثقافة التكنولوجية المعاصرة.

ـ يجب الاتفاق على الأهداف والغايات التى يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والإعلامية.

ـ ينبغى دراسة الحرف التقليدية بصورة كاملة من حيث المقومات الوظيفية والاقتصادية وحصر الإمكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفاءات الحرفية، وذلك لتحديد الإطار العام لشكل المستقبل لها فى نطاق تنفيذ سياسة التخطيط.

ـ ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية، وأن تشمل الخطط مشاريع طويلة الأجل تعمل على تنمية هذه الحرف، ومشاريع قصيرة الأجل تعمل حاليًا على حماية باقى الحرفيين واحتضانهم.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس

أولاً: الكتب والأبحاث العربية المنشورة:

١ ـ إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، دار الفكر العربى، ١٩٩٨م.

٢ـ إبراهيم نمير، أحمد نجيب، زكى على : مصر فى العصور القديمة، مكتبة مدبولى، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٣ ـ ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد): المقدمة ـ من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، القاهرة، ١٩٠٩م.

٤ ـ أبو صالح الألفى، الخط العربى: (حلقة بحث عن الخط العربى)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨م.

٥ ـ أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: أصوله، فلسفته، مدارسه، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨م.

٦ ـ أحمد يوسف ويوسف خفاجى: الزخرفة المصرية القديمة، المتحف المصرى.

٧ ـ أحمد شوحان: رحلة الخط العربى من المسند إلى الحديث، دمشق، ٢٠٠١م.

٨ ـ أكرم قانصو: التصوير الشعبى العربى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥م .

٩ ـ الحبيب الجنحانى: مجلة عالم الفكر، ١٩٩٩م، مجلد ٢٨.

١٠ ـ إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥م.

١١ ـ ألفريد. ج بتلر: الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم، مراجعة وتقديم: نيافة الأنبا غريغوريوس، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

١٢ ـ القمص يوحنا سلامة: اللآلى النفيسة فى شرح معتقدات الكنيسة، جـ ١، ط ٣، ١٩٦٥م.

١٣ـ القمص يوساب السريانى: الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى، الجزء الأول،جمعية الآثار القبطية، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٤ ـ ألن جارونر: مصر الفراعنة، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

١٥ ـ أميرة مطر: مقدمة فى علم الجمال، دار النهضة العربية ١٩٧٩م .

١٦ ـ إميل يعقوب يعقوب: الخط العربى، نشأته، تطوره، مشكلاته، دعواته ، إصلاحه.

١٧ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٨ ـ أنيس فريحة: حروف الهجاء، أيضًا، إبراهيم جمعة : العربية نشأتها، تطورها، مشاكلها .

١٩ ـ بدر الدين أبوغازى: الفن المصرى المعاصر، محيط الفنون، جـ ١، الفنون التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

٢٠ ـ باهور لبيب: الفن القبطى، سلسلة كتابك، العدد ١١٨، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

٢١ ـ ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.

٢٢ ـ ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، جـ ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

٢٣ ـ ثروت عكاشة: تاريخ الفن، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧م.

٢٤ ـ چورج سارتون: تاريخ العلم، الجزء الأول.

٢٥ ـ چورج فيرجستون، الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، القاهرة، ١٩٦٤م.
٢٦ ـ حسن الباشا: حلقة بحث الخط العربى، القاهرة ١٩٦٨م.
٢٧ ـ حسن الباشا: دراسة أثرية حول رقبة شمعدان، مجلة المجلة، العدد ١٤.
٢٨ ـ رشدى إسكندر، كمال الملاح، صبحى الشارونى: ٨٠ سنة من الفن، الهيئة العامة الكتاب ١٩٩١م .
٢٩ ـ روبين چورچ كولنجوود، ترجمة: د. أحمد حمدى محمود: مبادئ الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.
٣٠ ـ رؤوف حبيب: المخطوطات القبطية، مكتبة المحبة، بدون تاريخ.
٣١ ـ زكى صالح: الخط العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣م.
٣٢ ـ زكى محمد حسن: فنون الاسلام، دار الرائد العربى، القاهرة ـ ١٩٤٨م.
٣٣ ـ سامى أحمد عبدالحليم إمام: المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية، (المحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٣٤ ـ سامى خشبة: مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م.
٣٥ ـ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
٣٦ ـ سعاد ماهر: الفن القبطى، الجهاز المركزى للكتب، القاهرة، ١٩٧٧م .
٣٧ ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٣٨ ـ سعاد ماهر وحشمت مسيحة: منسوجات المتحف القبطى، الجناح الجديد، الجزء الثالث، (قسم المنسوجات)، مطبوعات المتحف القبطى، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٧م.
٣٩ ـ سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور، وزارة الثقافة، دار القلم، ١٩٦٣م.
٤٠ ـ سعد المنصورى: مذكرة الفن القبطى، بحث المؤتمر الثقافى لكلية الفنون الجميلة بالمنيا، بدون تاريخ.
٤١ ـ سلمى عبدالعزيز: جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٦، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٩م.
٤٢ ـ سمير الصائغ: الفن الإسلامى، قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعارف، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م.
٤٣ ـ سمير غريب: السيريالية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
٤٤ ـ سهيلة ياسين الجبورى: أصل الخط العربى وتطوره، بغداد، ١٩٧٧م.
٤٥ ـ شار يتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتى، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣م.
٤٦ ـ صبحى الشارونى: فنون الحضارات الكبرى، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
٤٧ ـ صبحى الشارونى: جريدة المساء، العدد ٨٩٦٦.
٤٨ ـ صفوت كمال : مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ـ مجلة عالم الفكر ـ مارس ١٩٧٦م.
٤٩ ـ صفوت كمال مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، ١٩٧٦، المجلد السادس، العدد الرابع، وزارة الاعلام، الكويت.
٥٠ ـ عبد العظيم المطعنى: الإسلام فى مواجهة الأيديولچيات المعاصرة، مكتبة وهبة، ١٩٩٩م.
٥١ ـ عبد العزيز ابراهيم العمرى: الحرف والصناعات فى الحجاز، فى عصر الرسول ﷺ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، الدوحة ، قطر، ط١، ١٩٨٥م.

٥٢ ـ عبدالغنى النبوى الشال: عروسة المولد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٧م.
٥٣ ـ عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٧٤م.
٥٤ ـ عبدالله كامل موسى: مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٣٤.
٥٥ ـ عبد العزيز حميد صالح وآخرين: حلقة بحث الخط العربى، بدون تاريخ.
٦٥ ـ عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعى، للفنان المصرى المعاصر، المجلس الاعلى للثقافة ١٩٩٧م.
٦٦ ـ عز الدين نجيب: فجر التصوير المصرى الحديث، من ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٥م.
٦٧ ـ عفيف بهنسى: جماليات الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٤فبراير/ ١٩٧٩م، الكويت.
٦٨ ـ عنايات المهدى: فن الزخرفة، مكتبة ابن سيناء، ١٩٩٢م.
٦٩ ـ فاروق بسيونى: مقالة (الخط العربى مثير للإبداع) فى مجلة الفيصل ، العدد الثامن، ١٣٩٨ هـ .
٧٠ ـ فتح الباب عبدالحليم و د. أحمد حافظ رشدان: التصميم فى الفن التشكيلى، عالم الكتاب، القاهرة ـ ١٩٩٤م.
٧١ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م.
٧٢ ـ فوزى العنتيل: الفولكلور ماهو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.
٧٣ ـ كمال جويلى: مجلة الفنون الشعبية ، العدد ٢٥، ١٩٨٨م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٧٤ ـ مارجريت روز: ترجمة أحمد الشامى، ما بعد الحداثة ـ تحليل نقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب، ١٩٩٤م.
٧٥ ـ مايك فيذرستون: ثقافة العولة، القومية والعولة والحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
٧٦ ـ محسن محمد عطية: موضوعات فى الفنون الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٩م.
٧٧ ـ محسن محمد عطية: أتجاهات من الفن الحديث ، دار المعارف، ط ٣، ١٩٩٥م.
٧٨ ـ محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر مابعد الحداثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
٧٩ ـ روائع من الفن المصرى، عالم الكتب، ٢٠٠٣م.
٨٠ ـ محمد أحمد غنيم: الحرف والصناعات الشعبية فى محافظة الدقهلية، مطبعة جامعة المنصورة، ١٩٩٦م.
٨١ ـ محمد السيد غلاب ويسرى الجوهرى: جغرافية الحضر دراسة فى تطور الحضر ومناهج البحث، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٧م.
٨٢ ـ محمد أنور شكرى: الفن المصرى القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
٨٣ ـ محمد حمدى حجازى المناوى: نهر النيل، المكتبة العربية، الدار القديمة للطباعة ، ١٩٦٦م.
٨٤ ـ محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف، ١٩٧٠م.
٨٥ ـ محمد فهمى عبدالوهاب: دراسات نظرية وعملية فى حقل الفنون الأثرية، وطرق ومواد الترميم الحديثة، الدراسة العلمية رقم ١٤، دراسات فى الفنون القبطية والمتحف القبطى، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٨١م.
٨٦ ـ محمود البسيونى: الفن فى القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ م.

٨٧ ـ محمود النبوى الشال، ود. مها محمود النبوى الشال: الفنون التشكيلية فى الحضارة الإسلامية القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م .

٨٨ ـ محمود النبوى الشال، ود. مها محمود النبوى الشال: الحضارةالفنية التشكيلية فى مصر القديمة، الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة فى حضارة مصر الفنية التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٨٩ ـ محمود النبوى الشال، ود. مها محمود النبوى الشال: الحضارة الفنية التشكيلية فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.

٩٠ ـ محمود النبوى الشال: التذوق وتاريخ الفن، دار العالم العربى، القاهرة، ١٩٨٣م.

٩١ ـ محمود بقشيش: غنائيات أحمد الرشيدى، مجلة إبداع، العدد ٨، أغسطس، ١٩٨٧م .

٩٢ ـ محمود شكرى الجبورى: الخط العربى، قيم ومفاهيم، حلقة بحث الخط العربى، ٢٠٠٢م.

٩٣ ـ محمود عباس حمودة: تطور الكتابات الخطية العربية، دار نهضة الشرق، ط ١، ٢٠٠٠م.

٩٤ ـ محمود مصطفى عيد: مجلة الفنون الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٣، ١٩٩٤م.

٩٥ ـ محيط الفنون: جـ ١، الفنون التشكيلية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

٩٦ ـ مختار العطار، رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ ٢، ١٩٩٧م.

٩٧ ـ مختار العطار: الفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٩٨ ـ مختار العطار: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر،جـ ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.

٩٩ ـ مختار العطار: رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، جـ ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٠٠ ـ مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطى، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، بدون تاريخ.

١٠١ ـ مرجريت مرى:، ترجمة محرم كمال: مراجعة د. نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر ومجدها الغابر، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٠٢ ـ مرقس سميكة: دليل المتحف القبطى وأهم الكنائس والأديرة، جـ ١، القاهرة، ١٩٣٠م.

١٠٣ ـ مصطفى عبدالله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، سلسلة الثقافة المصرية والتاريخية، عدد ١١، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٠٤ ـ مصطفى عبدالمعطى: كتاب اليوبيل الذهبى لكلية الفنون الجميلة بالأسكندرية، ٢٠٠٧م

١٠٥ ـ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية، المسيحية، الساسانية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م .

١٠٦ ـ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف ، ١٩٨٤م.

١٠٧ ـ نعيم عطية: المكان فى التصوير المصرى الحديث، الهيئة العامة للكتاب مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى١٩٩٣م.

١٠٨ ـ هانى جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

١٠٩ ـ هويدا السباعى: فنون مابعد الحداثة فى مصر والعالم العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

١١٠ ـ هـ هونديلينك: فى الفن والثقافة القبطية: تقديم جودت جبرة ومراجعة حشمت مسيحة، المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٢م .

١١١ ـ ول ديورانت: قصة الحضارة ، نشأة الحضارة، الشرق الأدنى، ترجمة: د. زكى نجيب محمود، محمد بدران، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

١١٢ ـ وليم هـ بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفى، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، أكتوبر ١٩٩٧م.

١١٣ ـ ياسر سلطان: جريدة الحياة، الأول من ديسمبر ، ٢٠٠٩م.
١١٤ ـ يوسف خليفة غراب، ود. نجوى حسين حجازى: جماليات الزخارف الشعبية، مقدمة فى تربية الإحساس، مطبعة العمرانية، ٢٠٠٣م.
١١٥ ـ يوسف خليفة غراب: الرؤية السحرية فى الفنون الشعبية، زهراء الشرق، ١٩٩٩م
١١٦ ـ يوسف خليفة غراب: فلسفة التصميم الزخرفى الشعبى، زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٩م.
١١٧ ـ يوسف خليفة غراب: البنائيات الجمالية للتصميم الزخرفى الشعبى، زهراء، الشرق، القاهرة، ١٩٩٥م.

ثانياً : الكتب والأبحاث الأجنبية المنشورة:

118 - Atlas of Egyptian art, E.prisse Davennes, published by American university in Cairo press, 1997.

119 - Vauthier. C.M., The technique Of Painting (London. Heinemann 1928).

120 - Malraux. A., La monnaie de l'absolu (Paris. Skira 1950).

121- Janson,(H.W), History of art, Asurvery of the major visual arts form the dawn of history to the present day, New York 1962.

122 - D.M Dalton: East Christian sArt, Oxford, ch III, 1925.

123 - M. Gerspach ,Coptic Textile Designs.

124 - W.De Gruneiser : les caractéristiques de lért copte,florence, 1992.

125 - Cramer Maria : Das Alragyptische. EL Bensycichen in christllchen (Koptischen) Agypten. Cairo, 1955.

126 - Bazin. G., Aconcise history of art (London T. and H. 1958) .

127- Ropertson, R. (1987) “Globalization theory and civilizational analysis,” Comparative Civilizations Review 17: 20 - 30.

128 - Vattimo,Gianni. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post Modern Culture, trans. Jon R. Snyder, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

ثالثاً : المجلات والدوريات :

ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٠م.
ـ دراسات وبحوث حول الطابع القومى لفنوننا المعاصرة، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧م.
ـ مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٣م.
ـ مجلة الفنون الشعبية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعداد التالية (٣٤/ ٤٤ / ٤٧/ ٦٢/ ٨١/ ٨٢).
ـ مجلة شل: العدد ١٢، ١٩٩٦م .
ـ مجلة الفيصل، العدد ٨، ١٩٧٧م.
ـ مجلة الأزهر، ١٩٩٥.

رابعاً : الأبحاث والرسائل الجامعية العلمية :

- ليلى كمال فتوح: استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة - رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ١٩٩٠م.
- سيد محمد على جاد: استحداث أسلوب لإنتاج أقمشة السرادقات المزركشة، رسالة دكتوراه - كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨١م.
- مجدى أحمد ضياء: تشكيل الفتحات فى العمارة التراثية وملائمتها للعمارة المعاصرة فى الوطن العربى، دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، المنيا، ٢٠٠٤م.
- محمد عبداللطيف زاهد: الوظيفة التشكيلية للخط العربى، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨١م.

خامساً : مواقع من الأنترنت :

www.imam.ws/ref/48
www.eltwhed.com/vb/showthread.php?t=4523
www.ar.wikipedia..org/wiki
www.eternalegypt.org. www.coptichistory.org / page1740.htm
www.coptichistory.org / page1740.htm
www.harfkids.com
www.splart.net/?act=artc&id=667
www.balagh.com.
www.news.maktoob.com.
www.nizwa.com
www. faculty,ksu.edu.sa/74332/pages/articlei.aspx.

ooooooooo


ملخص البحث

ملخص البحث:

إن الاهتمام بزخارف الحرف اليدوية الشعبية ذات القيمة الفنية يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية، ويثير حوافز العمل الإيجابى، من أجل تحقيق وجود متواصل لهذه الحرف، التى تكشف بجمالية زخارفها، ودقة صناعتها، عن خبرة الإنسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه، بإرادة حرة ورؤية مستقبلية لما هو أفضل. فالحرف الشعبية بطبيعتها، تجمع بين المخيلة الإبداعية، ومهارة تحقيق الإبداع بواسطة خامات متعددة ومتنوعة، وصياغة ذلك كله فى إطار من العمل التكاملى، والانتماء الوطنى، وتضافر الوعى بالتراث القومى مع المأثور المعاش فى الحياة اليومية الجارية.

فالحرف الشعبية الفنية بتوراث مكوناتها، وعناصر بنيتها الفنية، وتتابع مأثوراتها، بين ما كان وما هو كائن تفوق الحصر، لأنها تمثل معينًا لا ينضب لنتاج متدفق وإبداع مستمر وفى حيوية دائمة، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بمعطيات الحياة نفسها، واستخدامات الإنسان المصرى لمعطيات الطبيعة على مر العصور فى حياته اليومية، فنجد أن كل جيل يضيف أشياء أو يغير أو يعدل بعض الأشياء، ليستوى فى النهاية العمل اليدوى من خلال الحياة اليومية ليكون إبداعًا مستمرًا له قيمته الإنسانية كإبداع حضارى يعبر عن موقف الإنسان من تجربة الوجود، ونظرته للحياة.

لقد شكلت الحرف اليدوية الشعبية، ذات القيمة الجمالية والفنية، جانبًا مهمًا فى الحضارة المصرية، كما أن الإبداع الشعبى منذ أقدم العصور وحتى الآن وهو فى تواصل ثقافى حى. وقد عبرت تلك الحرف عن التكامل الفنى فى الإبداع الشعبى المصرى، بل أخذت طابعها الفنى المتميز فى التعبير عن ثقافة المجتمع وعن فطرته السوية فى إدراك الجمال والتعبير عنه. ولذا فإن هذه الحرف تعد من أقدم أشكال التعبير الفنى التى حملت لنا قصة الحياة الإنسانية المصرية، والتى هى أصل راسخ من أصول الحضارة المصرية.

ومما لاشك فيه أن استلهام أو توظيف مواد الإبداع التقليدى أو الشعبى فى أعمال ومنتجات فنية حديثة .. مع استخدام مقومات آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة وإمكانات التطور الصناعى فى النتاج الكيفى والكمى، سوف يساعد على نشر الوعى بثقافة الأمة وتاريخها.

وهناك حقيقة مهمة تؤكد على أن المبدع حاليًا قد تأثر إلى حد كبير بالتغير الحتمى فى أنماط الإنتاج وفى البناء الحرفى والصناعى، فى ظل الحداثة والمعاصرة، التى من أهم أبعادها معايشة تحولات السوق الإنتاجية الاقتصادية والاندماج مع آليات الإنتاج الميكانيكى، وغيرها عند تصور الشكل الفنى النهائى للمنتج الصناعى.

وبناء على ماسبق فإن هذه التحولات قد أخذت معها الفن الحرفى والصناعى الشعبى إلى طريق مغاير تمامًا لطبيعتها الأصلية تجاه مستقبل متغير دائم الحركة. وهذا المستقبل أصبحت فيه حتمية التأصيل والتحديث ضرورة، وأصبح المعيار الذى يحكم الحرف برمتها ومبدعيها من الفنانين الأصلاء مرتبطًا بالحفاظ على التقاليد الموروثة، مع التمسك بالقيم الموضوعية للشكل والمضمون فى الفن الشعبى.

لقد قيل الكثير حول الحرِف الشعبية وأهميتها فى الثقافة الشعبية، وقد تردد دومًا أن هذه الحرِف ونوعيتها ستختفى إذا لم ينجح الفنان المصرى المعاصر فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوچيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرِفى، وإخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض، ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتاجاتها استغلالاً مفيدًا يضمن لهذه الحرِف إمكانية الاستمرار والتطور فى المستقبل عمليًا وجماليًا. وأبسط مثال على ذلك ما وصل إليه الحال فى بعض صناعاتنا وحرِفنا الشعبية على يد مقلدين أجانب. وهنا تكمن مشكلة البحث وأهميته والهدف الذى يسعى إلى تحقيقه. وهو ما يمكن أن نلقى عليه الضوء من خلال خطة البحث والتى تم تقسيمها إلى أربعة أبواب، مقسمة إلى عدة فصول، تناول كل منها جانبًا مهمًا من جوانب البحث ويرتبط كل منها بالآخر، بما يؤدى فى النهاية إلى تحقيق أهداف البحث :

الباب الأول: (العلاقة بين الفن والحرِف الشعبية على مر العصور).

- ويستعرض هذا الباب التعريف بالحرف الشعبية كعنصر متميز من عناصر الفن التشكيلى الشعبى، وآراء الفلاسفة فى الفن الشعبى. وذلك من خلال تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول :

- التعريف بالحرف الشعبية كعنصر متميز من عناصر الفن التشكيلى الشعبى وآراء الفلاسفة والنقاد فى الفن الشعبى.
- الدراسة التحليلية للمفاهيم والمصطلحات الواردة فى البحث.

الفصل الثانى :

- وتم فى هذا الفصل دراسة بعض نماذج من زخارف الحرف الشعبية متمثلة فى الفخار والنسيج والخزف من خلال الحضارات المتعاقبة بدءًا بالحضارة المصرية مرورًا بالحضارة القبطية والرومانية والإسلامية، ومدى تأثير وتأثر هذه الحضارات بعضها ببعض.

الباب الثانى: (القيم الجمالية للحرِف الشعبية المصرية).

- يستعرض هذا الباب: دراسة القيم الجمالية التشكيلية والتقنية فى الحرِف الشعبية، وذلك بتقسيمه إلى فصلين.

الفصل الأول :

- وفيه تمت دراسة الجوانب الفنية والجمالية والفلسفية المرتبطة بزخارف الحرف الشعبية المصرية على مر العصور.

الفصل الثانى: العناصر الزخرفية والخطية فى الحرف الشعبية المصرية.

- بعنوان العناصر الزخرفية والخطية، وفى هذا الفصل تناول البحث التعريف بالخط العربى كعنصر متميز من عناصر الفن التشكيلى الشعبى، ودوره فى أثراء التراث الشعبى من خلال توظيفه فى الكثير من مجالات الفنون التشكيلية والتطبيقية والعمارة، وكيفية الحفاظ عليه فى مواجهة التيارات الحديثة كالعولمة والحداثة والمعاصرة.
- التركيز على العناصر الزخرفية والخطية التى يتميز بها الإنتاج الفنى للحرف الشعبية.

الباب الثالث ـ (تآثير التكنولوچيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية والفنانين المصريين فى المجالات الإبداعية والتقنية الحياتية).. ويضم أيضاً فصلين وهما:

- ويستعرض هذا الباب مدى تآثير ألتكنولوچيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية والفنانين المصريين فى المجالات الإبداعية والتقنية الحياتية. وذلك من خلال فصلين وهما:

الفصل الأول : تأثر التكنولوچيا والمعاصرة على الحرف الشعبية.

- ويتناول هذا الفصل فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على مستقبل الحرف والصناعات الشعبية.

الفصل الثانى: الإستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى:

- ويتناول كيفية استلهام وتوظيف كثير من الفنانين والمصممين المصريين لعناصر التراث الشعبى فى الأعمال الفنية التشكيلية والتطبيقية وذلك من خلال التحليل الفنى لأعمال بعض من هؤلاء الفنانين أمثال. حامد عبدالله، وحامد عويس، وسيد عبدالرسول، وعمر النجدى.

الباب الرابع: (الجوانب العملية والتطبيقية للباحث) ويضم فصلين وهما:

الفصل الأول : تطبيق وتوظيف مفهوم المعاصرة والحداثة على النماذج المختارة (قصر ومسجد محمد على بالمنيل).

- ومن خلال هذا الفصل يتضح لنا كيفية تطبيق وتوظيف مفهوم المعاصرة والحداثة على أحد النماذج المختارة (قصر ومتحف الأمير محمد على بالمنيل) باعتباره شاملاً لكل من العمارة الدينية والمدنية.

الفصل الثانى : إستعراض الجانب التطبيقى للباحث:

- وفيه تم إستعراض الجانب التطبيقى للباحث وذلك باستخدام الوسائط التقنية الحديثة، موضحًا كيفية الأستفادة من العناصر والوحدات التشكيلية الشعبية وإمكان تطورها بما يتلاءم وروح العصر.

●●●●●●●●●

Summary of the research

Interest in decoration of popular handicrafts with the artistic value, emphasizes self-awareness of national cultural, and raises the incentives of affirmative action, in order to achieve continuous presence of this crafts, which reveals in order to the beauty of the decoration, the precision of manufacture, the experience of human civilization in the making of life on land, by the free will and the future vision of what is best. Craft popular in its nature, combining imagination creativity, and skill to innovate by materials are many and varied, and the formulation of all this in a framework of complementary action, national affiliation, and concerted awareness of heritage nationalism with the adage pension in daily life.

Technical popular crafts inherited components, and elements of its art, and aphorism follow, between what was and what's being wasn't limited.

It represents an inexhaustible source of the stream product and continuous creativity and always in dynamic, and closely linked to the life datum itself, and uses the egyptians to the data of nature through ages. So we find that each generation adds or changes or modify some things, to sits in the end of the manual work in daily life to be a valuable creative like civilized human creative reflects the human position faced the experience of human existence and his views of life.

Popular handicraft with aesthetic and artistic value had been setup an important aspect of egyptian civilization, also exist that popular creativity since ancient ages until now is of a continuing cultural district, these crafts expressed the technical integration in the creativity of the egyptian, also was the technical crafts which has excellence in the expression of nature and culture of the community to recognize the beauty and beauty expression.

Therefore, these crafts are side of the oldest art forms which carried to us the story of the egyptian human life, which is the origin of a firm's assets egyptian civilization.

There is no doubt that, the inspiration and activation materials of traditional or folk creativity in the works and products of modern art ... With the use of elements of the latest modern technology and the potential for industrial development in the qualitative and quantitative outputs, will help spread awareness of the nation culture and history.

There is a significant fact emphasizes that he most important dimensions of creativity in folk handicrafts, under currently and modernity are experience to the market shifts to economic productivity and integration with the mechanisms of mechanical production and others, when imagine the final art form of the product industrial, and creator now, had been influenced to a large extent to inevitable change in the patterns of production and in the artisanal and industrial construction.

Based on above, these transformations have been taken with, artisanal and industrial roots to a completely different nature of the original variable to the future of perpetual motion.

This future which need the imperative for enhancing and modernization and in it has become the standard, which governs the whole crafts, crafts' artists and principal creators, is linked to preserve the traditions, stick with the substantive values of the form and content of folk art.

Much has been said about the popular handicrafts and its importance in popular culture, also, always reported that this crafts and its quality will be disappear if the egyptian artist did not succeed in contemporary devoted to the methods of modern and advanced technology to serve this literally area, and bring the current culture with its means of advanced technology to coincide with the traditional elements of each other, then the possibility of exploit those features of civilization contemporary and its outputs usefully to ensure the crafts and the possibility to continue the development in the future, practically and aesthetically.

Herein lies the problem of the research and its importance and the aim which sought to be achieved.

Which we could light it through the research plan, which divided in to three sections, each linked to one another, ultimately leading to achieve the objectives of the research:

Section 1 : (the relationship between popular art and handicrafts through ages).

· this section reviews the definition of the popular handicrafts as a distinct element of the popular fine art and the philosophers views in the folk art. By dividing into two chapters as follows:

Chapter 1:

· introduction of the popular handicrafts as a distinct element of the popular fine art elements and the philosophers and critics views in the folk art.

· analytical study of the concepts and terminology contained in the research.

Chapter 2 :

· entitled (the linking outline of popular art fine with civilizations of ancient egypt and coptic then islamic civilization, and the correlation between the arts of these civilizations), in this chapter we shall consider some examples of the motifs of folk handicrafts, represented in crockery, textile and ceramics, through sequential civilizations started with egyptian civilization through the romanian, coptic and islamic one, and the impact of these civilizations and the impact with each other.

Section 2 : (aesthetic values of the egyptian handicrafts).

· Through the chapters of this section, the review and study of the technical and fine aesthetic values of popular handicrafts, by dividing it into two chapters:

Chapter 1 :

· And in it the technical, philosophical motifs and fine aspects of aesthetic and associated with the handicrafts decoration of the egyptian through the ages.

Chapter 2 :

· Entitled (decorative and written elements), in this chapter had been researched profile of arabic calligraphy as a distinct element of popular fine art, and its role in enriching the popular heritage through employment in many areas of fine and applied arts and architecture, and how to maintain it in opposition to modern such as globalization, currently and modernity.

· Focus on the decorative and sin elements that is characterized by artistic production of the popular handicrafts.

Section 3 : (the concept of modernity, currently and its impact on the popular handicrafts)

· This section reviews the impact of technology and contemporary culture on the future of folk handicrafts and egyptian artists in the fields of creative and technical life. Through the three chapters of this section, namely:

Chapter 1:

· Address the impact of modernity and contemporary on folk art, so by definition the most important currents like modernity, globalization and the contemporary concept of modernism and postmodernism, and their impact on heritage of popular, particularly in egypt, and its impact.

Chapter 2 :

on the philosophy of modern production and the method of machinery work and their, impact on the handi crafts and traditional industries in egypt.

Chapter 3 :

· Deals with how to inspire and recruit many of the egyptian artists and designears to the elements of folklore in the works of fine and applied through technical analysis of some work of these artists, such as hamid abdullah, hamed owais, sayed abdul rasul, omar al-najdii.

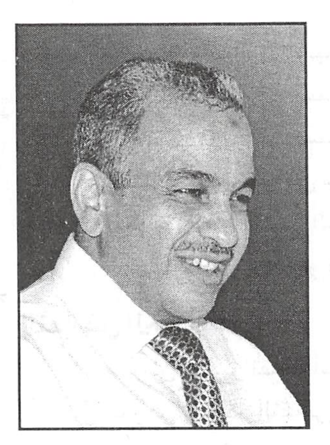
Section 4 : (the practical and applied sides of the researcher)

Chapter 1:

· Through these, clear to us how to apply and employ the concept of modernity and currently on one of the selected models (palace and the museum of prince mohammed ali – in manial) as including both religious and civil architecture.

Chapter 2 :

· Review the practical side of the researcher, using the technological modern media, explaining how to take advantage of the elements and fine populars units and the possibility of development to suit the spirit of the times.



المؤلف فى سطور

مواليد / الخوالد ـ محافظة اسيوط ١ / ١٠ / ١٩٥٩م.
دبلوم المدارس الثانوية الصناعية (قسم الزخرفة). أول التخصص على مستوى الجمهورية (١٩٧٧م).
بكالوريوس الفنون التطبيقية (قسم الزخرفة) جامعة حلوان ١٩٨٢م. دبلوم الآثار الاسلامية (كلية الآثار) ـ جامعة القاهرة ١٩٨٧م.
رسالة ماجستير تحت عنوان (عناصر التشكيل الشعبى المصرى وتوظيفها فى مجال التصوير القصصى ـ كلية الفنون التطبيقية (قسم الزخرفة) ٢٠٠٣م.
رسالة دكتوراه الفلسفة فى الفنون التطبيقية ٢٠١١م ـ تحت عنوان (زخارف الحرف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة).
ترشيح رسالة الدكتوراه كأحسن رسالة دكتوراه فى مجال الفنون على مستوى كلية الفنون التطبيقية وجامعة حلوان خلال الفترة من عام ٢٠٠٨ ـ ٢٠١١م.
إستشارى مصمم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
محاضر ومدرب للفنون التشكيلية بوزارة الشباب.
عضو النقابة العامة للصحافة والطباعة والإعلام.
عضو نقابة مصممى الفنون التطبيقية.
عضو نقابة الفنانين التشكيليين ـ عضو جمعية أصالة للفنون والتراث.

المسابقات والمعارض:

المركز الأول فى مسابقة الكليات المتخصصة والجامعات ١٩٨٠م (تصوير زيتى).
المركز الثالث فى مسابقة الجامعات ١٩٨٠م (الخط العربى).
المركز الأول فى مسابقة الكليات المتخصصة بجامعة حلوان (تصوير زيتى) ١٩٨١م.
معرض طلاب بكالوريوس قسم الزخرفة فى (الرسوم المتحركة) ـ كلية الفنون التطبيقية ١٩٨١م .
المركز الأول فى مسابقة الكليات المتخصصة بجامعة حلوان (الخط العربى) ١٩٨٢م.
جائزة تشجيعية فى مسابقة مايو للفنون التشكيلية (تصوير زيتى) ١٩٨٢م .
المركز الأول فى مجال (الرسم) ـ المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٣م .
المركز الثانى فى مجال (الخط العربى) ـ المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٤ م .
جائزة تشجيعية فى مجال (تصوير) ـ المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٥م.
المركز الأول فى مجال (الرسم) المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٦م.
المركز الثانى فى مجال (الفنون الزخرفية) ـ المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٦ م.
المركز الثانى فى مجال (الخط العربى) ـ المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٧ .
المركز الثالث فى مجال (الرسم) ـ صالون الشباب الأول ١٩٩٠ م
جائزة تشجيعية فى مجال (الفنون الزخرفية) ـ صالون الشباب الثانى ١٩٩١ م.
جائزة أولى فى مجال (التصوير) ـ صالون الشباب الثالث ١٩٩٢م.
جائزة تشجيعية فى مجال (الخط العربى) ـ صالون الشباب الرابع ١٩٩٣ م.
الجائزة الثانية فى مجال (الجرافيك) ـ صالون الشباب ١٩٩٤م.

موسوعة الفنانين الشبان ١٩٩٤م.
الجائزة الثالثة فى مسابقة (السلام) التى نظمها المركز القومى للفنون ٢٠٠٢ م.
الجائزة الأولى فى مسابقة تصميم طابع بريد تذكارى بمناسبة اليوبيل الذهبى لوزارة الشباب ٢٠٠٤م.
المشاركة والعرض فى سوق الفن التشكيلى الأول ـ قصر الفنون ٢٠٠٧م.
المعرض العام بقصر الفنون ٢٠٠٨م ـ بينالى بور سعيد ٢٠٠٧ ـ ٢٠٠٨ ـ ٢٠٠٩م .
ملتقى النصر ـ قصر ثقافة الجيزة ٢٠١١م.

المعارض الخاصة:

معرض بقصر ثقافة أسيوط ١٩٨٨م .
معرض بالمركز الثقافى الأسبانى يوليو ١٩٩٠ م .
معرض بالمركز الثقافى الروسى مايو ١٩٩١ م .
معرض بالمركز الثقافى الفرنسى ١٩٩٢ م .
أول معرض للرسم بالكمبيوتر فى مصر بالمركز الثقافى الأسبانى ١٩٩٣م .
معرض بأتيليه القاهرة ١٩٩٤م.
معرض بقصر ثقافة كفر الشيخ ١٩٩٦م .
معرض بأتيليه القاهرة ١٩٩٨ م.
معرض بقصر ثقافة أسيوط ٢٠٠٩ م .
المشاركة فى معرض أقيم بمناسبة معرض الكتاب من عام ١٩٩٣ـ ٢٠٠٨م .
معرض بقاعة العرض الكبرى ـ كلية الفنون التطبيقية ٢٠٠٣م .
معرض بقاعة العرض الكبرى ـ كلية الفنون التطبيقية ٢٠١١م .

الأسهامات الفنية فى مجال الطباعة والتصميم:

تصميم بوسترات مهرجان القراءة للجميع من عام ١٩٩٩ ـ ٢٠٠٥م.
تصميم بوسترات معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال من عام ١٩٩٩ـ ٢٠٠٥م.
تصميم بوسترات معرض القاهرة الدولى للكتاب من عام ١٩٩٩ـ ٢٠٠٥م.
تصميم المطبوعات والأغلفة والكتالوجات الخاصة بندوات معرض الكتاب الدولى فى الكثير من دوراته .
تصميم بوستر يوم الشرطة العربية ٢٠٠٥م.
اختيار تصميم شعار البطولة العربية بمصر ٢٠٠٧م، ضمن أفضل خمس تصميمات.
تصميم بوستر معرض الأسكندرية للكتاب العربى الأول عام ٢٠٠٧م ـ والثانى ٢٠٠٨م.
تصميم بوستر يوم المترجم العالمى ٢٠١٢م.
تنفيذ جداريات بخامة الموزاييك بمحافظة مرسى مطروح ـ الشرقية ـ كفر الشيخ ـ قنا ـ الفيوم ـ الأسماعيلية ـ القاهرة ـ الفيوم ـ أسيوط.
مستشار فنى ومصمم لأغلفة سلسلة (كتابات جديدة) التى تصدرها هيئة الكتاب.
تصميم وتنفيذ العديد من الشعارات للشركات والأندية والمحلات والقوات المسلحة والشرطة والمستشفيات.
تصميم الكثير من الأغلفة للكتب والمجلات والسلاسل بالهيئة وخارجها.
نشر العديد من الأعمال الفنية فى عدد من المجلات منها ـ مجلة ابداع ـ مجلة القاهرة ـ مجلة الفنون الشعبية ـ سطور ـ إشراقة ـ جريدة الشروق القطرية.

●●●●●●●●●

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب